
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07908035 4



MUSIKALISCHE SPICILEGIEN

ÜBER DAS

LITURGISCHE DRAMA, ORGELBAU UND ORGELSPIEL, DAS AUSSERLITURGISCHE LIED UND DIE INSTRUMENTAL-MUSIK DES MITTELALTERS

VON

P. ANSELM SCHUBIGER,
BENEDICTINER DES STIFTES EINSIEDELN.

V. BAND

DER PUBLIKATION ÄLTERER PRAKTISCHER UND THEORETISCHER MUSIKWERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

JAHRGANG IV. LIEFERUNG II.

BERLIN W. 1876.
L. LIEPMANNSSOHN.
MARKGRAFENSTRASSE 52.

637128
M
2
G39
Bd.5

DRUCK VON KARL KIRN IN STUTTGART.

SEINER GNADEN

DEM HOCHWÜRDIGSTEN HERRN PRÄLATEN

ANSELM,

ABT DES LÖBLICHEN BENEDIKTINERSTIFTES ENGELBERG

IN TIEFER VEREHRUNG GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/publikationlte05gese

Zur Nachricht.

Die nächste Zahlung beträgt 12 Mk. und ist im Laufe des Januar 1877 franco an den Sekretär der Gesellschaft zu zahlen. — Die 2. Lieferung des vorliegenden 4. Jahrganges umfasst den Schluss, Bogen 11 — 16, der Einleitung etc. zu Ott's Liederbuch von 1544 nebst Titel, Inhalt und Subscriptionsliste und 12 Bogen des musikhistorischen Werkes von Anselm Schubiger, betitelt: Musikalische Spicilegien. Die 1. Lieferung des 5. Jahrganges wird im Januar versandt und wird 15 Bogen Kompositionen von Josquin Deprès enthalten, dem grössten Meister alter Kunst. — Die durch Buchhandlungen bezogenen Exemplare müssen von Neuem bestellt werden.

Bericht über die Versammlung am 19. April und **Rechnungslegung** über das Jahr 1875 die **Publikation** älterer praktischer und theoretischer Musikwerke betreffend.

Auf Vorschlag des Sekretärs wurden die Drucksachen der Gesellschaft, die im Hause des Sekretärs lagern, mit 3000 Mark bei der Berliner Feuer-Versicherungs-Anstalt versichert und haben die beiden Kassen (der Monatshefte und Publikation) die Ausgabe zu gleichen Theilen zu tragen. — Die Ausgaben haben im Jahre 1876 für die beiden Buchdruckwerke: Einleitung zu Ott's Liederbuch und die Spicilegien von Schubiger, sowie für die Herstellung des Portraits Senfl's eine solche Höhe erreicht, die theils durch den theuren Buchdruck mit Notensatz entstanden ist, theils aber auch durch eine Ueberschreitung der festgesetzten jährlichen Bogenzahl, was bei dem vorliegenden Material nicht zu umgehen war, dass entweder die festgesetzte Bogenzahl für 1877 entsprechend beschränkt, oder nochmals die Zahlung von 12 Mark statt 9 Mark angesetzt werden musste. Im Interesse der Wissenschaft und in Ansehung des geringen Opfers wurde der erstere Vorschlag abgelehnt, und die Zahlung von 12 Mark für den 5. Jahrgang (1877) beschlossen. Das zur Veröffentlichung für 1877 vorgeschlagene niederdeutsche vierstimmige Liederbuch, 1551 bei Susato gedruckt (siehe Monatshefte 1876 pag. 48), erwies sich bei näherer Prüfung als ungeeignet, da die Tonsätze (55) zu gleichartig sind und übernahm Herr Prof. Franz Commer in Berlin die Herausgabe eines Bandes ausgewählter Kompositionen von Josquin Deprès, deren erste Hälfte geistliche und die zweite Hälfte weltliche Gesänge, die sich besonders zur praktischen Ausführung eignen, enthalten werden. — Auf Vorschlag des Herrn Vorsitzenden wurde Herr Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen zum Ehrenmitgliede der Gesellschaft für Musikforschung ernannt. — Am 24. Februar dieses Jahres starb das Ehrenmitglied Herr Dr. Jan Pieter Heije in Amsterdam. Er hat sich um die Erforschung der nordniederländischen Musikgeschichte grosse Verdienste erworben und ist Gründer des Zweigvereins der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst für „Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis".

Rechnungslegung für die Publikation,
Jahrgang III (1875).

1. Einnahme: 2217 Mk. 40 Pf.
2. Ausgabe: 1650 Mk. 87 Pf.

Specialisirung der Einnahmen und Ausgaben.

a. Einnahme durch den Sekretär: 2173 Mk. 90 Pf.
durch Herrn M. Bahn: 43 Mk. 50 Pf

		Mk.	Pf
b. Ausgabe.	Herstellung des 3. Bandes der Publikation	865	75
	Papier	173	88
	Umschläge	23	56
	Pappe und Packpapier	18	50
	Broschüre	19	—
	Forberg für Versendung	91	50
	Honorar	360	—
	Druck der Rechnungslegung	6	—
	Rest für Versendung, Annoncen, Porto etc.	92	68
	Summa:	1650	87

3. Guthaben und andere Einnahmen:

	Mk.	Pf.
Rest an Packpapier	12	—
Werth an Zinkplatten und Steinen	356	—
Zinsen und Guthaben	174	50
Herr Musikdirektor Kade überliess der Kasse sein Honorar	90	—
Summa:	632	50

4. Der Besitz an Werthpapieren, siehe die Abrechnung von 1874, beträgt . . . 2963 Mk. 5 Pf.

Berlin den 18. April 1876.

Rob. Eitner.
Sekretär.

Geprüft und richtig befunden, die Ausschuss-Mitglieder,
Berlin den 19. April 1876,

Leo Liepmannssohn. **Emanuel Mai.** **M. Bahn.**

Vorwort.

Gegen dreifsig Jahre sind schon dahingeschwunden, seitdem der Verfasser dieser Schrift einzelne Stoffe zu derselben zu sammeln begonnen hatte. Mancher, der ihm mit freundlicher Bereitwilligkeit die Schatzkammern, wo man die alten, ehrwürdigen Manuscripte aufbewahrte, öffnen liefs, oder ihn sonst zu dem beabsichtigten Unternehmen aufmunterte, ist indessen zu den Vätern heimgegangen. So der hochwürdige Abt Tanner von Engelberg, der ihm nicht nur mit aller Zuvorkommenheit die Schränke zu den Codices der dortigen Klosterbibliothek zu durchforschen gestattete, sondern auch mehrere sachbezügliche Documente zu einlässlicher Benützung überliefs; ferner der hochwürdige Abt Schaller von Rheinau, der ihn mit gleicher Bereitwilligkeit durch seinen damaligen ebenso liebenswürdigen als dienstwilligen Bibliothekar in seinem Vorhaben unterstützte; dann wieder des Verfassers vieljähriger Freund, P. Alberik Zwyssig, der ihn wiederholt zur Ausführung seines Planes aufforderte, und ihn sicherlich, würde Gott dessen Leben noch länger gefristet haben, mit manchen ihm erwünschten Beiträgen erfreut hätte; endlich auch der hochverdiente musikalische Geschichtsforscher Edmond de Coussemaker von Lille in Frankreich, mit welchem der Verfasser durch ein volles Decennium in brieflichem Verkehr gestanden, der ihn in seinem Werke „Les Drames liturgiques" öffentlich zur Herausgabe der hier gesammelten geistlichen Spiele auf-

munterte, und leider nun im Beginn des laufenden Jahres der musikalischen Wissenschaft durch einen unerwartet schnellen Tod entrissen wurde.

Sieht sich nun Schreiber dieses veranlasst, den hochverehrten Hingeschiedenen für die ihm erwiesene Güte den aufrichtigen Wunsch eines ewigen Gotteslohnes ins Jenseits nachzusenden, so darf er andererseits auch nicht unterlassen, den noch Lebenden seinen Dank für ihre Mühe, womit sie zu diesem Werklein beigetragen, öffentlich hier auszusprechen; so dem Hochwürdigsten Prälaten Leodegar von Rheinau, ferner dem Herrn P. Ignaz Odermatt, vormaligen Bibliothekar und nunmehrigen Subprior in Engelberg, der ihm mit besonderem Diensteifer manches Interessante aus der dortigen Sammlung darbot, so, dass es der Verfasser gewissermafsen als Restitutionspflicht ansehen musste, dem hochwürdigsten Abte desselben diese Blätter zu weihen: — endlich dem Herrn Professor Hagen in Bern, der ihn gleichfalls zu seiner Zeit mit einer Reihe von Auszügen aus Handschriften der dortigen Bibliothek erfreute, die hier ihre Verwendung gefunden haben.

Weiteres beizufügen hält der Verfasser nicht für nöthig. Mögen diese mittelalterlichen „Spicilegien,“ deren Herausgabe durch den Entscheid der Gesellschaft für Musikforschung in Berlin veranlasst wurde, allen Freunden der Tonkunst und ihrer Geschichte entsprechen!

Stift Einsiedeln, Anfangs Juli 1876.

Der Autor.

Inhalt.

I.

Das liturgische Drama des Mittelalters und seine Musik.

Seite 1—76.

II.

Orgelbau und Orgelspiel im Mittelalter.

Seite 77—96.

III.

Die ausserliturgischen Lieder.

Seite 97—134.

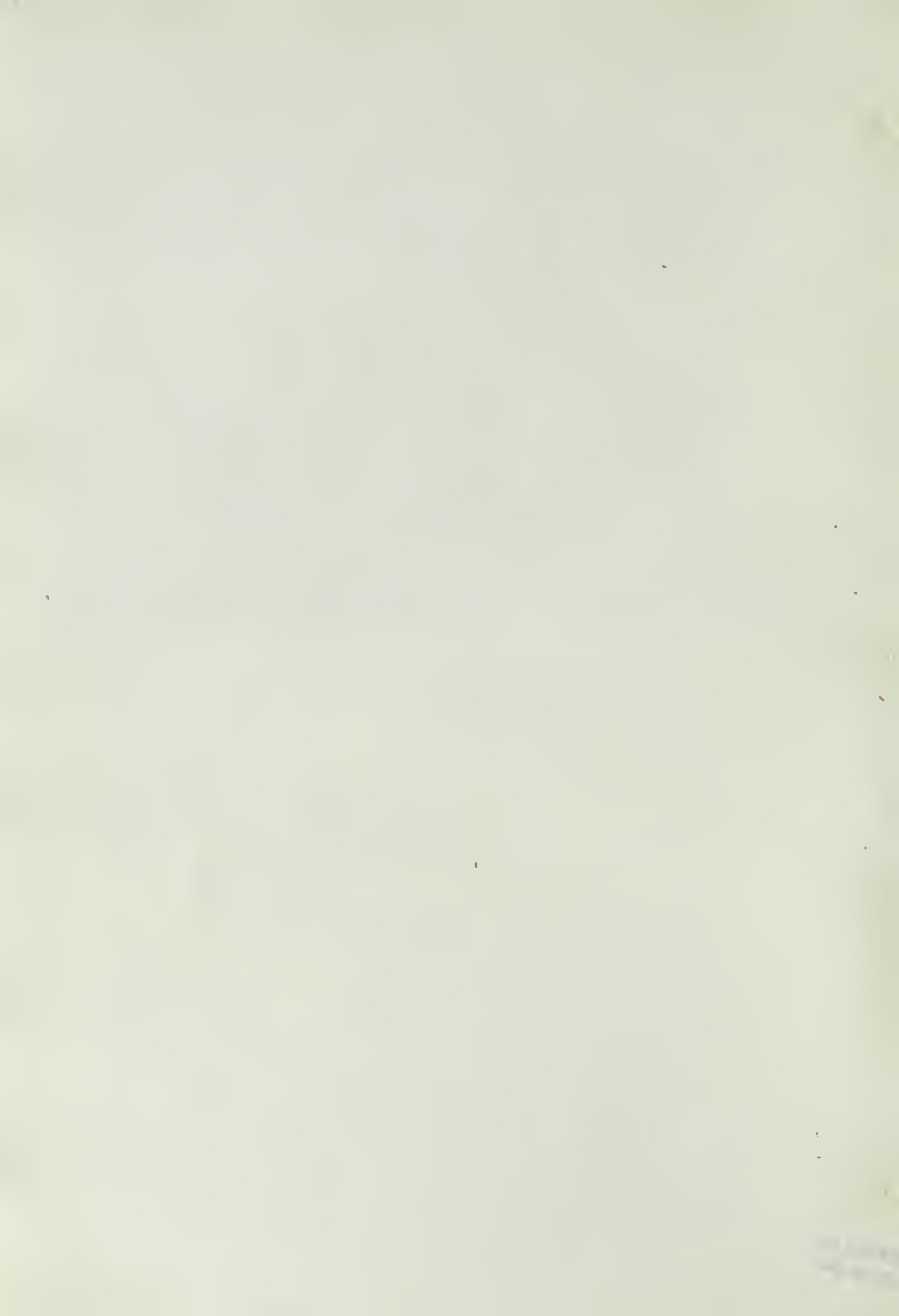
IV.

Zur mittelalterlichen Instrumentalmusik.

I.

DAS LITURGISCHE DRAMA DES MITTELALTERS

UND SEINE MUSIK.



Es ist beachtenswerth, wie die weisesten und talentvollsten Männer unter den gebildeten Nationen, je gründlicher und unbefangener sie den historischen Forschungen sich weihen, immer mehr zur Einsicht und Ueberzeugung gelangen, dass die christliche Kirche es sei, welche Alles, was dem Menschengeiste wahre Bildung und höhern Adel verleiht, was sein Leben hienieden wahrhaft erhebt und beseligt, und Alles, was überhaupt die Menschheit noch jetzt an höherer Wissenschaft und Kunst besitzt, entweder aus den Trümmern des alten Heidenthums in die Zeitperiode des Christenthums hinüber gerettet, oder dann schon ursprünglich aus sich selbst ins Dasein gerufen, selbes ausgebildet und der Gegenwart aufbewahrt habe. Wie sie von jeher die sorgsamste Pflegerin und Beförderin der heiligen Kunst im Allgemeinen war, so erscheint sie schon im Alterthum ebenso als die Schöpferin eines Kunstzweiges, der durch Jahrhunderte einzig von ihr und nur innerhalb der Grenzen ihres Bereiches gepflegt und gebildet worden ist; wir meinen hiemit das religiöse Drama, dessen erste Anfänge die Kirche schon in ihre altehrwürdigen Liturgien aufnahm und ihm bis auf den Zeitpunkt ihre volle Aufmerksamkeit schenkte, wo selbes allmählig auf das Gebiet des Weltlichen hinübersiedelte, und sich am Ende ganz aus ihrem Heiligthum entfernte. Die Gründe, welche die Kirche bewogen haben mochten, die Dramatik zur Feier des Gottesdienstes anzuwenden, scheinen offenbar ähnliche gewesen zu sein, wie bei der Einführung ihrer heiligen Gesänge. Leitete sie bei Anordnung dieser Letztern die Absicht, die Andacht der Herzen, die Macht des Glaubens und die Tiefe gottseliger Empfindungen zu wecken, und hatte sie diese sich gestellte Aufgabe in einer Weise gelöst, dass

selbst Andersgläubige noch in der Gegenwart mit Bewunderung die alten Denkmale ihres Wirkens anstaunen, so wollte sie als die von ihrem göttlichen Stifter bestellte Lehrerin der Völker durch die Anwendung des geistlichen Dramas belehrend und erbauend zugleich auf ihre Gläubigen einwirken. Das kirchliche Schauspiel in seinen ursprünglichen Formen war wirklicher Gottesdienst und stand mit der Festfeier des Tages in engster Verbindung; es war gewissermafsen eine Predigt, wo die göttlichen Grundwahrheiten des Evangeliums dem Auge und Ohre des theilnehmenden Volkes sowohl durch Handlung als auch durch die Sprache in ihrer höhern und idealern Ausdrucksweise, nämlich durch Gesang dargestellt wurden. Diener der Kirche, Kleriker von verschiedenen Rangstufen, folglich die berechtigten Verkünder des göttlichen Wortes, waren die bei der Vorstellung handelnden Personen. Die Kleidung, in welcher sie erschienen, war, wenn auch immerhin die kirchliche, doch in Form und Farbe eine verschiedene und den Charakter der vorzustellenden Persönlichkeit, soweit dieses der religiöse Ernst des Gegenstandes erlaubte, eine genügend bezeichnende. Hatten so zum Beispiel die Geistlichen irdische Herrscher vorzustellen, so traten sie in reich mit Gold gezierten Gewanden, mit Diadem und Scepter geschmückt, auf; als Engel am Grabe Jesu waren sie in die weifse Albe gekleidet, und als die trauernden Frauen verhüllten sie ihr Haupt mit dem Schultertuche.

Der Zeitraum, in welchem die Anordnung entstand, solche dramatische Vorstellungen mit der gottesdienstlichen Feier zu verbinden, ist beiläufig in jene Jahrhunderte hinaufzusetzen, wo die wilden germanischen Völkerstämme aus dem fernen Norden das ganze alte Römerreich überfluthet, in allen Länderstrichen desselben sich angesiedelt, und zur Annahme des Christenthums entweder sich vorbereitet oder dieselbe vor noch nicht gar langer Zeit ausgeführt hatten. Die Kirche, in jenem folgewichtigen Momente ihre hohe Aufgabe vollständig erfassend, bot alles auf, um die rohen Sitten der barbarischen Einwanderer zu mildern, und sie für die hohen Segnungen des Evangeliums empfänglich zu machen. Wie einer der gröfsten Kirchenvorsteher, Papst Gregor der Grofse, dem zur Bekehrung der Angelsachsen entsandten Bischof Augustin unter den vielen Anweisungen voller Klugheit, Milde, Versöhnung und Mäfsigung auch diejenige gab, den rohen Gemüthern nicht

alles auf einmal zu nehmen und den zum Christenthum Uebertretenden selbst ihre herkömmlichen Freudenmahlzeiten in der Nähe ihrer nunmehr der wahren Gottheit geheiligten Tempel am Feste der Kirchweihe oder der heiligen Märtyrer insofern noch zu gestatten, wenn sie die Thiere, statt dem Teufel zu opfern, unter Danksagung gegen Gott für die zu empfangende Sättigung dahinschlachten würden; also hatte auch später noch die Kirche, das grofse Bekehrungswerk der nordischen Völkerstämme Jahrhunderte hindurch fortsetzend, der schwachen Fassungskraft der Neubekehrten mit gleicher Weisheit und Milde Rechnung getragen, war ihnen entgegen gekommen, sie belehrend und unterrichtend, und hat ihnen gerade die bedeutungsvollsten Grundwahrheiten des Christenthums, namentlich die Menschwerdung und Auferstehung des Erlösers, die vielleicht ihrem Geiste noch zu hoch und zu unerreichbar schienen, auf eine liebliche, fassliche und ihre Sinne nach allen Seiten hin ansprechende Weise darzustellen sich beflissen. Wenn auch die Geschichte den Einfluss, welchen die erwähnten Vorstellungen auf die Gesittung dieser ungebildeten Horden ausgeübt, nicht näher und genauer bezeichnet hat, so erzählt sie uns doch, dass die Kirche ihre hohen Absichten durch die glänzendsten Erfolge gekrönt sah, indem die Bekehrung jener Völker zum Christenthum zur vollendeten Thatsache wurde.

Was aber die betreffenden Darstellungen nicht blos dem Freunde der alten Liturgien, sondern auch demjenigen der alten dramatischen Tonkunst höchst interessant erscheinen lässt, ist der Umstand, dass dieselben schon die Hauptgrundzüge der aus ihnen in späterer Zeit sich entwickelnden modernen Oper in sich enthalten, und folglich als die ersten Anfänge derselben betrachtet werden müssen. Bei der Production wurde nämlich nichts gesprochen, sondern Alles, was einer vorzutragen hatte, gesungen. Ja, daselbst trifft man schon in entsprechender Abwechslung den Solo- und den Chorgesang, das Duett, öfterer noch das Terzett und den Halbchor, wenn auch alle Stimmen, bei damaliger Ermanglung des harmonischen Elementes, immerhin nur im Einklange. Das Ende der Vorstellung krönte schon damals gewöhnlich ein feierlicher Schlusschor, sei es im einfachen oder im Doppelchore oder gar, wie im modernen Vaudeville, eine oder mehrere Solostimmen mit dem allgemeinen Chore abwechselnd.

Auch die Singweisen der einzelnen Tonstücke, obgleich sich in der damals einzig bekannten und üblichen Gregorianischen bewegend, boten weit mannigfaltigere Formen dar, als viele bei nur oberflächlichem Ueberblick derselben dafürhalten möchten. Die einzelnen Parthien derselben tragen wirklich an sich bald die in den Modulationen gedehntere Form des Responsoriums, bald gehören sie zur Gattung der rascher sich bewegenden Antiphon, welche insbesonders bei einfachen Erzählungen, bei Frage und Antwort ihre Anwendung fand. Für den Ausdruck tieferer Empfindungen, sowohl der Freude als des Schmerzes, wählte man die wie in Wort, so auch in Tönen erhabenere und poetischere Form des metrischen Hymnus, des eigentlichen ältesten Kirchenliedes, wo die Melodie strophenweise wiederkehrt. Endlich bediente man sich zur Erhöhung des Gesammteindruckes auch der in freier Prosa abgefassten hochfeierlichen Jubelgesänge der Kirche, als des Te Deum, des Gloria in excelsis, und vom neunten Jahrhundert an auch der Sequenzen.

Kamen auch diese liturgischen Spiele auf keiner eigentlichen Bühne zur Ausführung, sondern gemeiniglich entweder vor einer im Heiligthum für die Festfeier eigens aufgestellten Weihnachtskrippe mit dem Bilde des heiligen Kindes, oder dann auf einem in gleicher Weise errichteten heiligen Grabe des Gekreuzigten, so hat sich doch manchenorts wenigstens beim Lezteren das Bühnenartige bis auf die Gegenwart erhalten, und die hieraus gezogene Folgerung, als hätte das weltliche Drama selbst die Bühne von der Kirche ererbt, wäre sonach keine gewagte. Dass bei diesen älteren geistlichen Schauspielen schon die äufsere Handlung sich nicht etwa blos auf das Kommen und Gehen der Personen und auf das Räuchern und Ueberreichen des Grabtuches beschränkt habe, werden zum Theil die nachfolgenden Acten beweisen, wo vom Erscheinen und Verschwinden des Sternes, vom Sichniederwerfen vor der Krippe und Anbeten des heiligen Kindes, von der Vorstellung der schlafenden Könige, vom wirklichen Aufsuchen des Leichnams im Grabe und von verschiedenen andern Handlungen die Rede sein wird.

Was die Art und Weise der Ausführung, die Kürze oder Länge dieser Stücke und deren poetische Ausschmückung betraf, scheint keine genau bestimmte und allgemein geltende kirchliche Vorschrift bestanden zu haben, da zu gleicher Zeit an ver-

schiedenen Kirchen in Wort, Melodie und Darstellung nicht genau das Nämliche vorkam, jedoch bildete bei allen entweder die evangelische Erzählung oder dann das Leben und die Wunder irgend eines Heiligen die Grundlage ihres Inhalts, woraus zu schliefsen, dass über die Ausführung des Stoffes die Vorsteher der einzelnen Kirchen zu entscheiden hatten. Wie ausgebreitet aber ihr Gebrauch war, geht aus dem Umstande hervor, dass beinahe in allen Gegenden des Abendlandes: in England, Spanien, Italien, Frankreich und Deutschland, wo sie vorzugsweise an Domstiften und in Klosterkirchen ihre Anwendung fanden, alte Liturgiewerke getroffen werden, die solche Vorstellungen enthalten.

Es geschah vor einem Decennium, dass der berühmte musikalische Archäologe aus Frankreich, Edmond de Coussemaker, eine interessante Sammlung solcher dramatischer Stücke aus verschiedenen Handschriften seines Vaterlandes veranstaltete (ein einziges Stück unter ihnen stammt aus Italien) und dieselben sammt ihren Originalmelodien zum ersten Male veröffentlichte.*) Schon vorhin waren verschiedene, nicht unbedeutende Arbeiten über diesen Gegenstand erschienen, so in Frankreich von Montmerque, Edelstand du Méril, Michel, Jubinal, Danjou, Luzarches, Felix Clement, Didron dem Aeltern, Baron de Melicocq, Cherest, Bourquelot, de Douhet und Abbé Picard; in Deutschland von Mone, Hoffmann und Schönemann; und in England von Thomas Wrihgt, jedoch ohne Berücksichtigung des musikalischen Theils. Wir besprechen hier nur Einzelnes aus den Werken des Abbé Picard und des E. de Coussemaker.

Johann d'Avranches, vom Jahre 1069 bis 1079 Bischof der Kirche von Rouen in Frankreich, war der Verfasser eines Werkes über die kirchlichen Offizien, welches Abbé Picard eine kostbare Quelle nennt für alle Freunde der liturgischen Wissenschaft, wie auch für jeden Christen, der, nicht zufrieden mit dem todten

*) Diesem eifrigen Forscher war auch die Kunde von einigen der hier nachfolgenden Stücke zugekommen. Den Grund, warum diese nicht seinem Werke einverleibt wurden, hat er in der Einleitung pag. XVIII. mit folgenden Worten angegeben: M. Mone... nous a fait connaître que le R. P. Schubiger se disposait à les publier. Nous avons été charmé d'apprendre que ces documents allaient voir le jour, et de savoir que nos propres travaux n'avaient pas été étrangers à la resolution prise par le R. Père. Espérons donc que se projet sera bientôt réalise. (de Coussemaker, Drames liturgiques.)

Buchstaben, noch tiefer einzudringen wünscht in den geheimnissvollen Sinn der Ceremonien unserer Kirche. Aus diesem Buche zog der genannte Geistliche mehrere Offizien aus, die im elften Jahrhundert und noch lange nachher an der Cathedrale in Rouen gebräuchlich waren, worunter auch dasjenige vom Feste der Erscheinung unsers Herrn, dessen Schilderung hier nun folgen soll.

Die Erscheinung des Herrn.

An diesem Tage wurde in der Cathedrale von Rouen der Inhalt des Festevangeliums auf eine höchst interessante Weise dem Volke veranschaulicht. Nachdem daselbst im Chore die Tagzeit der Terz feierlich gesungen worden war, erschienen die drei ersten und vornehmsten Canoniker der bischöflichen Kirche in königlichen Schmuck gekleidet, den Scepter in ihrer Hand und das Diadem auf ihrem Haupte. Sie hatten die drei Könige vorzustellen, die aus dem Morgenlande zur Anbetung des heiligen Kindes kamen, und zogen darum gleich wie jene vom Sonnenaufgang her, und zwar der erste von der Mitte und die beiden andern von jeder Seite des Altares her. Neben ihnen gingen untergeordnete Diener in die Tunica gekleidet, von denen der eine Gold, der andere Weihrauch und ein dritter Myrrhe bei sich trug. Der erste von ihnen, welcher von der Mitte des Altares ausgezogen war, erhob nun alsobald seinen Scepter, hindeutend auf den glänzenden Stern, der im Chore des Heiligthums aufgehängt war, und sang sodann mit erhöhter Stimme die Worte: „Stella fulgore nimio rutilat“, „es leuchtet der Stern in so herrlichem Glanze“; worauf der zweite von der rechten Seite antwortete: „Quae regem regum natum demonstrat“, „welcher bezeugt, dass der König der Könige geboren“; und endlich der dritte von der linken Seite die Worte beifügte: „Quem venturum olim prophetiae signaverant“, „dessen Ankunft längst die Weissagungen verkündet haben.“

Nachdem die Könige über die Stufen des Heiligthums herabgeschritten und an dem Fufse des Altares einander begegnet waren, so gaben sie sich gegenseitig den Friedenskuss und sangen:

„Eamus et inquiramus eum,
Offerentes ei munera,
Aurum, thus et myrham;

„Lasst uns gehen und ihn suchen,
Und ihm unsere Opfer bringen,
Gold, Weihrauch und Myrrhe!“

und die Procession begann auf feierliche Weise. Bald darauf verschwand der Stern auf einige Zeit. Indessen hatte man im obern Theile des Kirchenschiffes gegenüber dem Altare des heiligen Kreuzes ein kostbares Gezelt bereitet, das mit golddurchwirkten Vorhängen verhüllt war. Bei der Rückkehr der Procession an diese Stelle erschien aufs Neue in dem obern Theile des Domes der erwähnte Stern, worauf die heiligen Könige wie beim Beginn der Procession ihre Scepter erhoben und dabei sangen:

„Ecce stella in oriente previsa	„Sieh da, der Stern, den wir im Oriente sahen,
Iterum precedit nos lucida	Geht wiederum hellleuchtend uns voran.
Hec, inquam, stella natum demonstrat,	Wahrlich, dieser Stern bezeugt den Neugebornen,
De quo Balaam cecinerat."	Von welchem Balaam voreinst gesungen hat."

Bald erschienen zwei andere Canoniker, die vor die Könige hintraten, um sich über den Grund ihrer Ankunft zu erkundigen: „Qui sunt hi, qui stella duce nos adeuntes, inaudita ferunt? Wer sind wohl jene, die, von einem Stern geführt, auf uns zukommen und Unerhörtes künden? Worauf die Angefragten antworten:

„Nos sumus quos cernitis,	„Wir, die ihr da erblickt, sind Könige
Reges Tharsis et Arabum et Saba,	Von Tharsis, Arabien und Saba,
Dona ferentes Domino Christo	Wir bringen Christo, dem neugebornen
Regi nato domino	König, unserm Herrn, Geschenke,
Quem stella ducente	Und sind, von einem Stern geleitet,
Adorare venimus.	Ihn anzubeten hergekommen."

Alsobald eröffneten die genannten zwei Geistlichen die Vorhänge des Gezeltes und wiesen auf das Bild des Kindes Jesu hin, das daselbst auf einer Krippe ruhte:

„Ecce puer quem queritis!	„Seht hier den Knaben, den ihr sucht!
Jam properate adorare,	Beeilet euch, ihn anzubeten,
Quia ipse est redemtio mundi."	Denn er ist der Welt Erlöser!"

Hierauf warfen sich die Könige vor dem Bilde des göttlichen Kindes auf ihr Angesicht zur Erde nieder, und brachten ihm ihre Anbetung dar mit den Worten:

„Salve, princeps seculorum!“ „Sei gegrüfst, du Fürst der Zeiten!“

Zugleich legten sie ihre Geschenke vor dessen Füfse, indem der Erste von ihnen sang:

„Suscipe rex aurum!“ „Empfang, o König, dieses Gold!“

Darauf der Zweite:

„Tolle thus, tu vere Deus!“ „Nimm hin, du wahrer Gott, den Weihrauch!“

Und endlich der Dritte:

„Myrrham, signum sepulturae!“ „Ich schenk' die Myrrhe als ein Bild des Grabes!“

Während auch die Gläubigen ihre Opfergaben dem heiligen Kinde darbrachten, blieben die drei Könige an der nämlichen Stelle, gleichwie in einen tiefen Schlaf versunken, hingestreckt. Plötzlich aber erschien vor den Schlafenden ein weifsgekleideter Knabe, den Engel, welchen die evangelische Erzählung erwähnt, vorstellend, welcher sofort den Vers vorträgt:

„Impleta sunt omnia etc.“ „Es hat sich alles nun erfüllt.“

Nun erwachten auch die Könige aus ihrem Traume, zogen nach der Mahnung des Engels auf einem andern Wege, als sie gekommen, von dannen, nämlich durch die Flügelthüre der rechten Seite hinaus, und so hatte dann diese liturgische Vorstellung ihr Ende erreicht.

Dass dieses liebliche Weihnachtsstück in seinen wesentlichen Bestandtheilen beiläufig um die gleiche Zeit auch in Deutschland bekannt war und zur Ausführung kam, hierüber wird später in dieser Schrift noch die Rede sein.

Behandelte das eben besprochene liturgische Drama einen Gegenstand, welcher der einfachen Erzählung des heiligen Evangeliums entnommen war, so gab es wieder andere, bei denen sich der Stoff mit dem Leben oder den Wunderthaten irgend eines

Heiligen beschäftigte, und die darum gewöhnlich nur für die Festfeier desselben zur öffentlichen Production bestimmt sein konnten. Wir glauben, den Lesern auch ein Beispiel von dieser Gattung vorführen zu sollen. Die Poesie wie der melodische Ausdruck derselben bewegen sich hier in einem merklich freieren Spielraum. Meist wurden derartige Vorstellungen unter freiem Himmel gegeben und mit einer festlichen Procession in Verbindung gebracht. Dabei wurde selbst der Scenerie, wie dieses aus den auf uns gelangten Monumenten mit Sicherheit hervorgeht, entsprechende Aufmerksamkeit geschenkt.

Zu den volksthümlichsten Heiligen des Mittelalters gehörte ohne Widerrede der grofse Bischof von Myra, der heilige Nicolaus, dessen Fest die Kirche von jeher am 6. December gefeiert hat. Die seiner mächtigen Fürbitte bei Gott zugeschriebenen Wunderthaten, sein hilfreicher Schutz, den er namentlich dem jugendlichen Alter angedeihen liefs, seine mildherzige Ausstattung dürftiger Jungfrauen, und insbesonders die wunderbare Wiedererweckung zum Leben, die er an drei Jünglingen vollzog, welche auf ihrer Wanderung zu den Studien von ihrem Gastgeber grausam ermordet worden waren, — dies alles erhob diesen Heiligen zum vorzüglichsten Schutzpatron der Jugend, und zwar namentlich jener Knaben und Jünglinge, welche sich den Studien weihten. Von daher ist es auch zu begreifen, wie das Sanct-Nicolausfest das ganze Mittelalter hindurch an den meisten Dom- und Klosterschulen mit besonderem Glanze gefeiert wurde, deswegen schon ein alter deutscher Dichter singen konnte: diesen Tag

„den begont die schüler lobelich
und dunt sich an und zierent sich
in engelscher wot und lont sich schowen.“

Es war mit dem Geiste jener Zeit ganz übereinstimmend, wenn die Festfreude ursprünglich einen vorherrschend kirchlichen Charakter annahm, und man an diesem Tage den im Dienste der Kirche stehenden Klerikern Aufsergewöhnliches gestattete, indem ihnen die Aufgabe zukam, die gottesdienstlichen Festgesänge zu dieser Feier anzustimmen und zu leiten, eine glanzvolle Procession auszuführen und das Volk mit einem liturgischen Schauspiele zu erfreuen. Coussemaker's Sammlung enthält vier solcher Stücke, welche die Wundermacht des heiligen Nicolaus preisen und ihn dem Volke als verehrungswürdig darstellen sollten. Sie

wurden einem Codex entnommen, der aus dem XII. Jahrhundert stammt und einst der berühmten Benedictiner-Abtei Fleuri (St. Bènoit sur Loire) im Bisthum Orleans angehörte, woselbst diese Spiele zugleich verfasst, in Melodie gesetzt und zur Aufführung gebracht wurden. Dieselben behandeln vier verschiedene, durch die Fürbitte des Heiligen gewirkte Wunder, welche die Titel führen: die ausgestatteten Töchter; die studierenden Kleriker; der bestohlene Jude; und der Sohn Getrons. Um nun dem Leser auch ein Beispiel von dieser freiesten Form eines liturgischen Drama in Rücksicht des Textes vorzuführen, so lassen wir hier das letzterwähnte dieser Stücke vollständig, jedoch, was die metrische und gereimte Poesie betrifft, in etwas freier Uebertragung folgen.

Der Sohn Getrons.

Um vorzustellen, wie der heilige Nicolaus den Sohn Getrons aus der Gewalt Marmorin's, des Königs der Agarener, befreite, wird ein geeigneter Ort hiefür zubereitet mit bewaffneter Dienerschaft. König Marmorin sitzt, gleichwie auf seinem Throne, auf einem erhabenen Sitze. An anderer Stelle wird Excoranda, die Stadt Getrons, vorgestellt, und in derselben Getron mit seinen Trösterinnen, Euphrosina, dessen Gemahlin, und Adeodatus, deren Sohn. Auch befindet sich auf der Morgenseite der Stadt Excoranda eine Kirche des heiligen Nicolaus, in welcher der Knabe geraubt wird. — Nach dieser Zubereitung erscheinen Marmorin's Diener vor ihrem Könige, und tragen vor:

Alle, oder der Erste aus ihnen.

Wir grüſsen dich Fürst, dich erhabnen Regenten,
Zu den Knechten, das bitten wir, wollst du dich wenden,
Um ihnen zu künden des Herzens Willen;
Wir stehen bereit, den Befehl zu erfüllen.

Der König.

So beeilt euch gleich und ziehet von hinnen;
So viel' Völker ihr immer vermögt zu gewinnen,
Diese sollt ihr unserem Scepter erwerben;
Die Widerstrebenden lasst des Todes sterben.

Indessen ziehen Getron und Euphrosina mit der Schaar der Kleriker zur Kirche des heiligen Nicolaus, gleichsam um sein Fest dort zu feiern, und führen ihren Sohn bei sich. Wie sie aber die bewaffnete Kriegerschaar des

Königs herannahen sehen, so flüchten sie sich, vor Schrecken ihres Sohnes nicht gedenkend, in ihre Stadt zurück. Die Diener des Königs aber rauben den Knaben, erscheinen wieder vor dem königlichen Throne und sprechen:

Alle, oder der Zweite aus ihnen.

Deinen Willen, Monarch! zu vollzieh'n ist gelungen,
Wir haben dir mancherlei Völker bezwungen,
Und von der Beute, die wir uns erworben haben,
Ueberbringen wir dir diesen lieblichen Knaben.

Alle, oder der Dritte.

Einen Knaben, von Anmuth ganz umflossen,
Gelehrig, aus edelstem Stamme entsprossen,
Der dürfte gar trefflich, wie wir's dafür halten,
Ein Amt unter deiner Bedienung verwalten.

Der König.

Apollo, der Gott, der da leitet die Welten,
Sei immer gelobt, er soll's euch vergelten,
Weil ihr mir so viele Lande und Leute
Zum Reiche erobert als köstliche Beute.

(Zu dem Knaben.)

Nun, guter Knabe! so sage mir recht,
Wess Landes du seist, und aus welchem Geschlecht;
Zu welchem Glauben dein Volk sich bekenne,
Ob es Christ, oder ob es sich Heide nenne?

Der Knabe.

Mein Vater, den Jedermann Getron nennt,
Beherrscht Excoranda's Volk als Regent;
Der Gott, dem das Land und das Meer gehört,
Der uns Alle erschuf, ist's, den er verehrt.

Der König.

Mein Gott ist Apollo, der gab mir das Leben,
Ein Gott, der wahrhaftig und gütig beineben,
Der bestimmt ist die Welt und den Himmel zu lenken;
Mir geziemt's, ihm allein meinen Glauben zu schenken.

Der Knabe.

Dein Gott ist ein Lügner, ist böse und dumm,
Mit Blindheit geschlagen, ist taub und stumm;

Solch Gott soll bei dir alle Ehrfurcht verlieren,
Der sich selber nicht einmal vermag zu regieren.

Der König.

Laſs' ab, o mein Knabe, so trotzig zu sprechen,
Der verachtete Gott sonst möchte sich rächen;
Denn hast du ihn einmal zum Zorne gebracht,
So entgehst du wohl nie seiner göttlichen Macht.

Indessen kehrt Euphrosina, nachdem sie ihren Sohn vermisst, zur St. Nicolauskirche zurück, und da sie denselben nicht auffindet, beginnt sie mit klagender Stimme:

Euphrosina.

Weh, o weh mir, Unglückseligen;
Was hab ich zu thun, was soll ich wohl sagen?
Durch welch ein Vergeh'n hab ich jetzt zu ertragen
Diesen Kindesraub, und noch länger zu leben?
Unglücklicher Vater! warum mich erzeugen?
Unglückliche Mutter! wozu mich entwöhnen?
Warum musst' meine Amme mich Arme ernähren,
Warum wollt' sie nicht lieber den Tod mir gewähren?

Die Trösterinnen treten auf und tragen vor:

Die Trösterinnen.

Was frommt's dir solch Jammer und Schmerzen zu tragen?
Höre auf, deinen Knaben so tief zu beklagen;
Zum Sohne des Vaters im Himmel dich wende,
Auf dass er ihm rathe und Hülfe ihm spende.

Euphrosina,
ohne auf ihre Trostworte zu achten:

O du werthester Sohn, herzliebster Knabe!
O du meines Herzens köstlichste Habe!
Jetzt bietest du uns nur Jammer und Schmerzen,
Warst früher dagegen die Freude der Herzen.

Die Trösterinnen.

Nie verzweifle an Gott, der noch deiner gedenkt;
Denn sowie er dir einst diesen Knaben geschenkt,
So kann dir der Gütige wieder den gleichen
Oder dann einen andern liebevoll reichen.

Euphrosina.

Vor Betrübniss schwindet mein Lebenslicht;
Ach, warum denn erscheint wohl der Tod mir nicht?
Denn so lang mir der Knabe nicht wieder gegeben,
Wollt' ich lieber sterben, als länger noch leben.

Die Trösterinnen.

Vor Verzweiflung und Jammer dich ferner verschone,
Sie nützen dir nichts und so wenig dem Sohne.
Beschenk' von dem Deinen die Kirchen und Armen,
Dann wird auch der Herr sich seiner Erbarmen.
An Nicolaus deine Gebete entsende,
Damit er zum gütigen Vater sich wende,
Um Errettung für deinen Knaben zu flehen;
Er wird deine Bitten wohl nimmer verschmähen.

Euphrosina.

O du heiliger Vater, o Nicolaus!
O du Freund des Herrn in dem himmlischen Haus!
Willst, dass ich dich länger noch innig verehre,
So sorge, dass bald mein Sohn wiederkehre.
Du hast schon so Manchen dem Meeresschlund'
Und drei Männer entrissen dem Grabesgrund',
So vernimm meine Bitten um meinen Sohn,
Und sende mir sichere Kunde davon.
Will niemals Speise von Fleisch mehr geniefsen,
Kein Wein soll mir über die Lippen mehr fliefsen,
Will jeglichen Trank meinem Munde verwehren,
So lang' bis mein Söhnlein wird wiederkehren.

Getron.

O theure Gemahlin, nun ende dein Weinen,
Denn die Thränen lassen kein Heil dir erscheinen;
Aber fleh'n um den Knaben in frommer Geduld,
Das lasst uns beim Vater der göttlichen Huld!
Es begeht ja morgen die Feierlichkeit
Des heiligen Nic'laus die Christenheit,
Wo Jeder sich strebt in verschiedenen Weisen
Ihn zu loben, zu ehren und hochzupreisen.
Vernimm, was ich rathe, ich halt es für's Beste,
Wir nehmen nun Theil an dem lieblichen Feste,

Um seine erhabene Macht zu verehren
Und zugleich seine Hülfe für uns zu begehren.
Wer weifs es, vielleicht liefs Gott es mich ahnen,
Um mich an die Rettung des Sohnes zu mahnen.
D'rum bitten wir, dass nebst Gottes Güte
Des Nicolaus mächtige Huld ihn behüte.

Hierauf erheben sie sich und ziehen zur Kirche des heiligen Nicolaus; wie sie aber dieselbe betreten, richtet Euphrosina ihre Hände zum Himmel und spricht:

Euphrosina.

O du höchster Beherrscher aller Regenten;
Der Lebenden Herr und derer die enden,
O lasse den Knaben uns wieder erscheinen
Als des Lebens einzigen Trost für die Seinen.
Erhör' unser Schreien, zu Dir gewandt,
Der Du deinen Sohn in die Welt gesandt,
Auf dass Er zu Bürgern des Himmels uns weihe,
Und uns aus den höllischen Qualen befreie.
Gott Vater! der mächtig das Weltall lenkt,
Der die Guten mit jeglichen Gütern beschenkt,
O verachte mich ärmliche Sünderin nicht,
Und geleit' meinen Sohn vor mein Angesicht.
O Nicolaus, den wir den Heiligen nennen,
Ist's wahr, was wir Alle von dir bekennen,
Dann erwerbe so uns, wie dem theuersten Sohne,
Dein Fürwort Heil an dem göttlichen Throne!

Auf dieses zieht sie aus der Kirche in ihre Wohnung zurück und bereitet einen Tisch und auf demselben Brod und Wein, um die Diener der Kirche und die Armen damit zu erquicken. Nachdem dieselben herbeigekommen und zu speisen begonnen haben, spricht Marmorin zu seinen Dienern:

Der König.

Meine lieben Getreuen! euch sei es geklagt,
Dass mich nie noch wie heute der Hunger geplagt;
So entsetzlichen Hunger, das muss ich euch sagen,
Den kann und vermag ich nicht länger zu tragen.
So bereitet mir Speise, um mich zu erquicken,
Sonst wird mich vor Schwäche der Tod noch erdrücken.
Wozu euer Zögern? geht fort ohne Weile,
Und was ich geniefsen soll, rüstet mit Eile!

Die Diener gehen und tragen Speisen auf und sagen zum Könige:

Die Diener.

Wir haben die Speisen nach deinem Befehle
Bereitet und tragen sie auf; nun so wähle,
Jetzt kannst du behende nach eigenem Willen
Den schrecklichen Hunger, den quälenden, stillen.

Nachdem dieses vorgetragen, bringt man Wasser; der König wäscht seine Hände, beginnt zu speisen und spricht:

Der König.

Auf den Hunger nun regt sich die dürstende Kehle,
Schafft Trank mir zum Tische, sowie ich's befehle,
Und wer mich bediene mit perlendem Wein
Sei Getrons Söhnchen, das schenke mir ein!

Wie der Knabe dieses hört, so seufzt er tief auf und spricht für sich:

Der Knabe.

O weh mir, vom Unglück Verfolgten, o wehe!
O dass dieses Lebens Ende ich sähe!
Denn so lang ich mich werde am Leben erfreuen,
Vermag mich kein Sterblicher je zu befreien.

Der König (*zum Knaben.*)

Was seufzst du, o Knabe! so schwer und so bang,
Gleich sah ich dich seufzen, so tief und so lang;
Was hat dieser Seufzer zu deuten, sprich,
Was fehlt dir, worüber beklagst du dich?

Der Knabe.

Ich dacht' an mein Loos, das so ferne mich bannt,
Ich dacht' an den Vater, an's Heimatland;
Da begann ich zu seufzen, im Stillen zu klagen,
Und zu mir selber also zu sagen:
Mit dem heutigen Tag ist ein Jahr verschwunden,
Seitdem ich die Ketten des Sclaven gefunden;
Ein Gefangener in des Königs Hand,
Zog ich über die Grenzen in dieses Land.

Der König.

Armseliger Knabe, was kömmt dir in Sinn,
Wo trägt dich der Kummer des Herzens noch hin?
Kein Sterblicher kann dich mir jemal entführen,
So lang' ich nicht selber dich will verlieren!

Indessen erscheint die den heiligen Nicolaus vorstellende Person, ergreift den Knaben, welcher den Weinbecher in der Hand hält, versetzt ihn (vor die Stadt Excoranda) ins Freie und verschwindet dann von den Uebrigen unbemerkt. Hierauf spricht einer aus den Bürgern zum Knaben:

Ein Bürger.

Wer bist du, mein Knabe, wohin deine Reise?
Wer mag wohl der gütige Geber sein,
Der den Becher dir schenkte mit frischem Wein?

Der Knabe.

Ich komme hieher ohne weiter zu reisen,
Bin des Getrons einziger Sohn geheifsen;
Der heilige Nic'laus sei hochgepriesen,
Dessen Güte mich wieder hieher gewiesen.

Hierauf eilt dieser Bürger zu Getron hin und spricht:

Der Bürger.

Frohlocke, o Getron, und weine nicht länger,
Dein Sohn steht draufsen — ein jubelnder Sänger —
Er preist des heiligen Nicolaus Macht,
Der ihn wunderbar wieder zurückgebracht.

Wie Euphrosina diesen Bericht vernimmt, eilt sie zu ihrem Sohne, umarmt und küsst ihn öfter und spricht:

Euphrosina.

Unser Gott sei gelobt und hochgeehrt,
Denn seine unendliche Gütigkeit
Hat unsere Trauer in Freude gekehrt,
Und uns mit der Ankunft des Sohnes erfreut.
Auch den heiligen Nic'laus, dem hohen Patron,
Sei ewiger Preis und Dank gespendet,
Der sein eifriges Fleh'n am göttlichen Thron
So wirksam für unsere Sache verwendet!

Allgemeiner Chor.

O du liebevoller Spender,
heil'ger Bischof Nicolaus,
Der bei Gott du triumphirest
in des Himmels Freudenhaus;
Steig hernieder, sich wir flehen,
schweb zu unserm Jammerchor;
Zieh', wenn wir vom Leib' geschieden,
Uns zur Engelschaar empor! *)

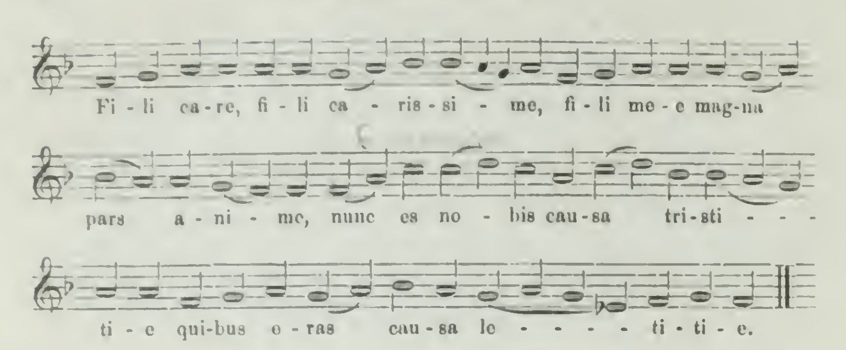
Was die musikalische Seite des vorstehenden Drama's betrifft, so erscheint bei den Gesängen desselben die alte Hymnenform mehr als bei andern Stücken dieser Gattung vorherrschend. Wie nämlich die ganze Dichtung metrisch und zwar fast durchweg in Strophen von je vier Versen vorliegt, so wiederholt sich auch manchmal bei derselben die nämliche Melodie, wobei jedoch das Ganze noch durch eine mannigfache melodische Variation belebt wird. Während so z. B. beim ersten Gespräche des Königs mit seinen bewaffneten Dienern diese Letztern durch drei Strophen die nämliche Weise (Tonus VII) singen, so bewegt sich die Antwort des Königs wieder in einer neuen. Das Nämliche findet statt bei der Unterredung des Erstern mit dem Knaben. Dagegen sind die Klagen der Euphrosina wie die Antworten der tröstenden Frauen in die gleiche ausdrucksvolle Melodie gefasst, wie sie hier folgt: **)

---

*) Dieser Schlusschor ist im Original nur mit den zwei ersten Worten: „Copiose caritatis“ sowohl in Text als in Melodie angegeben. EDELSTAND DU MÉRIL fand aber in einem Breviarium des XV. Jahrhunderts auf der Bibliothek von Caen auch die Fortsetzung dazu. Nach jenem Officium vom heiligen Nicolaus lautet dieser Gesangtext vollständig also:

Copiose caritatis
Nicolaë pontifex,
Qui cum Deo gloriaris
In celi palatio,
Condescende, supplicamus,
Ad te suspirantibus,
Ut exutos gravi carre
Protrahas ad superos.

**) Wie der dramatische Stoff dieser Stelle grofse Aehnlichkeit hat mit den alten für den Charfreitag bestimmten „Marienklagen“, so auch die bei-



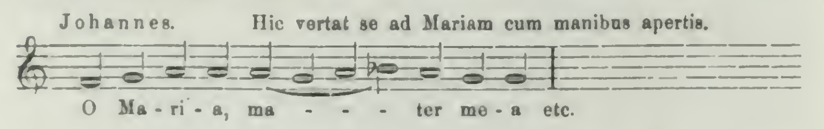
Diese nämliche Weise kehrt auch wieder beim Anlass, wo sich Euphrosina betend zu Gott und ihrem Heiligen wendet, und endlich an der Stelle, wo der Knabe vor dem Könige klagend aufseufzt. So geht es beiläufig das ganze Stück hindurch, welches man, wenn allerdings nicht ein modernes Liederspiel, doch aber ein antikes Hymnenspiel nennen dürfte.

Ueberhaupt bieten diese liturgischen Vorstellungen (bei Coussemaker) einen sehr reichhaltigen und in melodischer Beziehung oft höchst interessanten Liederschatz aus längst verschwundenen Zeiten. Hierin zeichnen sich durch offenbare Popularität gegen zehn Gesänge aus, welche das religiöse Drama „Daniel" enthält, das im XII. oder XIII. Jahrhundert zu Beauvais in Frankreich von der dortigen klerikalen Jugend gedichtet und am Weihnachtsfeste zur Aufführung gebracht wurde. *) Schon der Chor der Fürsten Balthazar's, welcher aus neun Strophen besteht, trägt eine äufserst originelle sich oft wiederholende Melodie:

---

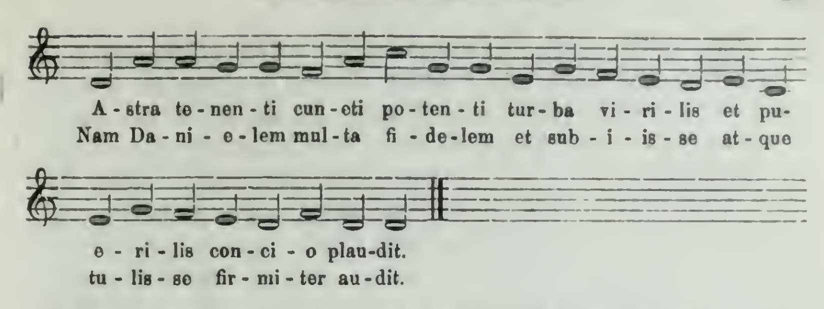
gegebene Melodie. So lautet der Anfang einer Stelle aus dem Codex von Cividale der Obigen sehr ähnlich:

Johannes. Hic vertat se ad Mariam cum manibus apertis.

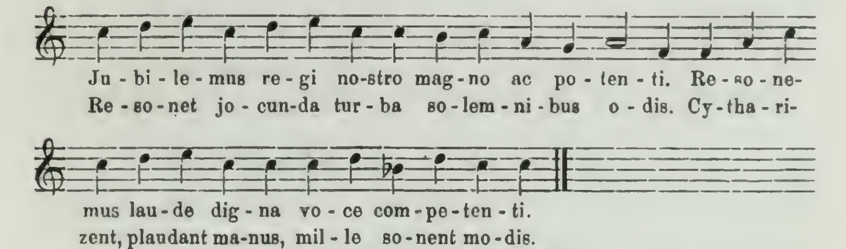


*) Vergleiche de Coussemaker's Werk, Seite 49. Das Stück beginnt in der Handschrift mit den Worten

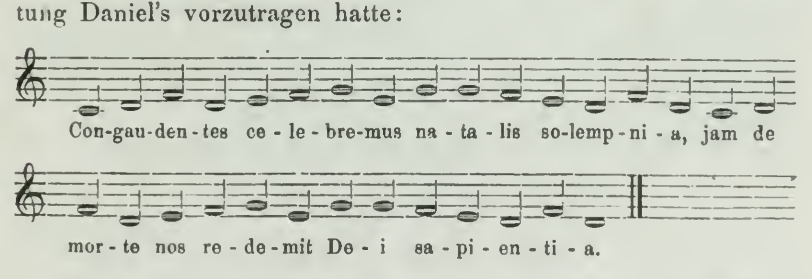
Ad honorem tui Christe,
Danielis ludus iste
In Belvaco est inventus
Et invenit hunc juventus.



Noch weit moderner tönt das Loblied der Satrapen auf den König beim Anlass, wo sie ihm die Gefäfse überreichen:



In den nachfolgenden Strophen wird dieser Chorgesang mit veränderten Melodieen ähnlich wie bei den alten Prosen (Sequenzen) ausgeführt. — Auf ähnliche Weise bewegt sich der Weihnachtsgesang, welchen im Laufe der Handlung die Begleitung Daniel's vorzutragen hatte:



Wie in diesem Stücke das melodische Element in frischerer, bewegterer und mehr dem modernen Liede ähnlichen Färbung hervortritt, so zeichnet sich die obenerwähnte „Marienklage", welche einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts von Cividale entnommen wurde, durch ihre innigst ansprechenden und zu tiefer Trauer stimmenden Weisen aus. — Was aber dieses liturgische Schauspiel besonders merkwürdig macht, und ihm einen Vorzug

vor allen andern verleiht, die auf unsere Zeit gekommen sind, ist der Umstand, dass allen seinen Gesängen nebst der Melodie zugleich die Action (Körperbewegung), die ein jeweiliger Sänger zu beobachten hatte, beigegeben ist, und dieses in einer Weise, die selbst noch in unserer Gegenwart nicht ohne tiefen Eindruck sein dürfte. Hier eine Probe davon aus dem Anfange des Stückes. Gleich nach dem Titel desselben: „Hic incipit Planctus Mariae et aliorum in die Parasceven" beginnt Maria Magdalena also: (Wir geben die Actionen in Uebersetzung und in möglichst kleiner Schrift.)

Magdalena.

Hier wendet sie sich mit ausgebreiteten Armen zum Volke — Hier zu den Frauen

O Fratres! et sorores! Ubi est spes mea?
O Brüder! und ihr Schwestern! Wo ist meine Hoffnung?

Hier schlägt sie auf ihre Brust. — Hier erhebt sie die Hände.

Ubi consolatio mea? Ubi tota salus,
Wo meines Herzens bester Tröster? Wo mein einz'ges Heil,

Hier neigt sie ihr Haupt und wirft sich zu den Füfsen Christi nieder.

o magister mi?
o du mein Meister?

Maria (die Mutter Jesu).

Hier schlägt sie die Hände zusammen. — Hier deutet sie mit offenen Händen

O dolor! Proh dolor! Ergo quare fili chare,
Welch ein Schmerz! O Jammer! Ach, warum mein Sohn, du theurer,

auf Christus. — Hier klopft sie auf ihre Brust.

pendes ita, cum sis vita manens ante secula?
schwebst du also, der du doch das Leben bist seit Ewigkeit?

Johannes.

Hier zeigt er mit ausgebreiteten Händen auf Christus. — Hier deutet er, sich niederwerfend, auf das Volk.

Rex celestis, pro scelestis alienas solvis penas,
Ew'ger König, für die Sünder büfsest Du die fremden Schulden,

Agnus sine macula.
o du makelloses Lamm.

Auf solche Weise wird die Angabe der körperlichen Bewegungen fortgesetzt bis gegen den Schluss des Stückes hin, dessen Ende in der Originalhandschrift leider verloren ging. Es

ist ganz begreiflich, dass eine derartige Vorstellung in Verbindung mit den klagenden Schmerzenstönen heiliger Gesänge und begleitet von Actionen, die durchaus geeignet waren die rohesten Herzen zu erweichen, nicht ohne erschütternden Eindruck auf alle Gemüther bleiben konnte. Solch ein Schauspiel musste in den empfänglichen Christenherzen das und vielleicht noch mehr bewirken, als eine der beredtesten Meisterpredigten auf den Tod unsers heiligen Erlösers. Die für den Charfreitag bestimmten Marienklagen hatten sich, wie uns die Geschichte versichert, schon frühzeitig auch in den Ländern deutscher Zunge, und zwar anfänglich in lateinischer, im späteren Mittelalter aber auch in deutscher Sprache eingebürgert. *) So berichten die Annalen der Stadt Basel, dass daselbst „Unserliebfrauenklage" am Charfreitag des Jahres 1377 zu öffentlicher Aufführung gelangt sei. Ein trauriges Ereigniss, welches bei Anlass jener Production stattfand, ist ganz geeignet, den tiefreligiösen Ernst zu bezeichnen, mit dem das christliche Volk damals diese und ähnliche liturgische Vorstellungen aufnahm und beurtheilte. Ein Jude hatte nämlich über diese Frauenklage zu seinem eigenen schweren Unglück seinen Spott getrieben und sich lästernd über dieselbe ausgesprochen. Allein die Obrigkeit der Stadt nahm dieses nicht etwa

---

*) Eine alte Handschrift der Abtei Engelberg aus dem XIV. Jahrhundert enthält einen Gesangtext, welcher wahrscheinlich das Fragment eines solchen „Planctus Mariae" war. Er beginnt mit dem Titel: In die parasceve „Ach got und Herr". Daraus die Stelle:

„Ach zarter gott,
all unser not
setzen wir herr in din gebot.
Lass uns den tag in gnaden überschinen.
diner megden sun la dich erbarmen;
Ueber marien die viel armen,
die muoter und ouch maget ist,
La dich erbarmen Jesu Christ,
Das si nu worden ist elende.
Vor jammer windet si ir hende,
das dich so jemerlich verriet
Judas, der bösen jüdeschen liet.
O we, o we, wie mit grofser not
Sucht si dich herre got.
Des lath si giniefsen, christ,
Und tröst si, wand si trurig ist."

nach modernen Anschauungen als blofse Kundgebung eines Fiasco über ein misslungenes Theaterstück auf. Sie liefs den Lästerer gefänglich einziehen, und verurtheilte ihn nach der damaligen strengen Rechtspflege zum Feuertode. *) Eine Thatsache, aus der sich vollkommen erkennen lässt, dass man damals solche Productionen als wirklichen Gottesdienst betrachtete.

Nach diesen einleitenden Worten über die alten liturgischen Dramen im Allgemeinen, über deren Bedeutung nach dem Sinne der Kirche, über ihr Alter, ihre Geschichte und ihre Ausbreitung in verschiedenen Ländern, über deren Inhalt in Rücksicht ihres Textes und ihrer Melodieen und die Art und Weise ihrer Darstellung u. s. w. gehen wir nun zur speciellen Besprechung jener Stücke über, die wir dem geneigten Leser in dieser kleinen Sammlung darzubieten beabsichtigen. Wir sehen uns hierbei nur noch zur Vorbemerkung veranlasst, dass dieselben Alle einst auf deutschem Boden zur Aufführung gelangt waren, und in Rücksicht ihres musikalischen Theils hier zum erstenmale ihre Veröffentlichung finden.

I. Die Auferstehung Jesu.

Dieses kirchliche Schauspiel ist einem Fragmentcodex der Stiftsbibliothek von Einsiedeln No. 367 entnommen, welcher der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts, oder spätestens den ersten Jahrzehnten des XII. angehört, dessen Blätter aber schon vor einer Reihe von Jahrhunderten auseinander getrennt, zur Verkleidung des inneren Theils von Buchdeckeln der verschiedenartigsten Codices verwendet, und endlich im Anfang der letztverwichenen Fünfzigerjahre vom damaligen Bibliothekar P. Gall Morel wieder abgelöst, gesammelt, und zu einem Bande von circa vierzig Blättern vereinigt wurden. Ungeachtet der mehrfachen Beweise seiner dermaligen Unvollständigkeit ist derselbe dennoch in liturgischer Rücksicht zu den Bedeutungsvolleren zu zählen, da er uns nicht nur den Namen des früher ganz unbekannten Autors der Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ — nämlich des Hofcapellans Wipo bei der kaiserlichen Kapelle Conrads II. und Heinrichs III. aufbewahrt hat, sondern uns auch

*) Vergleiche die Schrift: Basel im XIV. Jahrhundert. Seite 397, Anm.

noch von den Autoren mehrerer anderer Gesänge — des Herman Conctractus, Papst Leo IX. und eines Monachus Heinricus benachrichtigt. Nebst einer Reihe von alten Sequenzen, einer Melodiensammlung der alten für alle Officien des Jahrescyklus bestimmten Hymnen und einiger Gloria (leider gehört das Credo, das er ursprünglich auch enthielt, und dessen Titel „Panormia fidei“ noch einzig erhalten ist, zu den verlornen Blättern) bietet derselbe auch zwei liturgische Dramen, eben jene, von denen hier die Rede sein soll.

Schon nach Entdeckung und Zusammenstellung der zerstreuten Blätter überzeugte man sich hier, dass man in diesen zwei dramatischen Pieçen einen seltenen Fund gemacht, und P. G. Morel gab dieselben in deutscher Uebertragung in dem damals erscheinenden „Pilger“ heraus. Später kopierte sie auch Archivdirektor Mone von Carlsruhe aus der Originalhandschrift, und veröffentlichte den Urtext derselben in seinem Werke „die Schauspiele des Mittelalters.“

Was die Notation der beiden Stücke wie der übrigen im Codex enthaltenen Gesänge betrifft, so hat sie die primitiven Neumenformen noch durchweg beibehalten. Wie in den handschriftlichen Gesangwerken des IX. und X. Jahrhunderts, so trifft man auch hier noch die Tonzeichen der Virga, des Punktes, des Podatus, der Clinis, der Plica, der Bistropha, der Tristropha, des Quilisma etc. in ihren alten Gestalten an. Nur Eines ist es, wodurch sie sich von der früheren Tonbezeichnung unterscheiden, nämlich durch die Anwendung des Notensystems, das aus einer rothgefärbten Fa- oder C-Linie, und aus drei oder vier anderen besteht, welche farblos mit Eisenstift in's Pergament eingeritzt erscheinen; ein Umstand, welcher uns nun gerade die Hauptsache, nämlich deren Uebertragung in die moderne Tonschrift ermöglicht.*)

Das Drama der Auferstehung Jesu (in Resurrectione) scheint gleichfalls noch zu den primitiveren Stücken dieser Gattung gehört zu haben. Wenigstens lehnt sich der Text durchweg

---

*) Wir beobachten bei der Uebertragung derselben ganz den gleichen Modus, den man fast überall im XII. bis XIV. Jahrhundert einhielt, wo man die alten Neumen in die Tonschrift des Cantus planus übertrug, und auch wir übersetzten z. B. die Plica wie die Clinis durch zwei abwärts steigende, die Quilismen je nach ihrer Stellung im Original durch zwei oder drei aufsteigende Töne.

nur an die einfache ruhige Erzählung des hl. Evangeliums an, und hält sich von jeder fremdartigen Zuthat und selbst von jeder poëtischen Ausschmückung ferne. Die Zahl der vorstellenden Acteurs und Sänger beschränkt sich auf nur wenige Personen — einen Engel am Grabe des Erlösers, drei trauernde Frauen und den gemeinsamen Chor der Apostel und Schüler Christi, welch Letzterer aber aufser dem Schlussgesange nicht einmal Etwas vorzutragen hat.

Auch das musikalische Element bewegt sich, dem aus lauter Prosa bestehenden Textinhalt entsprechend, durchaus antiphonisch und ganz in den ruhigen Weisen der alten kirchlichen Wechselgesänge. Ihre Melodieen unterscheiden sich von denjenigen in Coussemaker's Sammlung, welche manchmal in mehr oder weniger veränderter Aufeinanderfolge den gleichen evangelischen Text bieten, im Durchschnitt bedeutend. Die vorliegenden neun Gesänge sind anfänglich in der siebenten, gegen die Mitte hin in der vierten, und am Schlusse in der ersten und zweiten Kirchentonart gehalten. Wie bei mehreren anderen Vorstellungen dieser Gattung krönt auch hier der Feierklang des Te Deum das Ende des Stückes.

II. Die heiligen drei Könige.

Die zweite, dem nämlichen ebenerwähnten Codex entnommene Vorstellung, welcher wir den Titel „die hl. drei Könige" beigesetzt, erscheint im Vergleiche zur Ersteren schon in einem merklich glanzvolleren dramatischen Schmucke. Schon das Personal, das sie zur Aufführung erfordert, ist ein um das Mehrfache zahlreicheres. Es besteht aus den Hirten (Pastores), die eben unter dem Freudenrufe „wir haben das Kind gesehen" von dessen Anbetung zurückkehren; aus den Hirtenknaben (Pueri), die den Stern der herannahenden drei Weisen entdecken, sich über die Ankunft der Letzteren erkundigen, und sie dann zur Krippe des göttlichen Kindes geleiten; aus den drei Weisen (Magi), die dem im Fleische Erschienenen ihre tiefe Huldigung und ihre drei Gaben darbringen; aus dem Engel (Angelus), der die heimkehrenden Weisen einen anderen Weg zu wandern ermahnt; aus dem allgemeinen Chor (Chorus), der die Rückkehrenden mit der Feierhymne des Te Deum begleitet; aus dem Zwischenboten

(Internuntius), der den Herodes von der Heimkehr der Weisen benachrichtigt; aus dem Waffenträger (Armiger), der den heftig Erzürnten zum Kindermorde ermuntert; aus Herodes (Rex), der den Befehl zum Morden wirklich erlässt; und endlich aus den auftretenden Propheten (Prophetae venientes), deren Chor mit dem allgemeinen Chore abwechselnd einen höchst erhebenden Weihegesang auf die gnadenreiche Erscheinung des Herrn vorträgt.

Man erkennt gleich, dass sich die religiöse Poësie in diesem Drama schon mit gröfserer Freiheit bewegt. Die einfache Erzählung des Evangeliums erscheint da schon erweitert und ausgeschmückt durch die Persönlichkeiten der Hirten und Hirtenknaben, eines Boten und Waffenträgers. Insbesondere aber ist es der Prophetenchor, dessen Inhalt dem Ganzen eine höhere poëtische Weihe verleiht, und welcher sich sowohl durch einen in derartiger Form äufserst selten anzutreffenden Strophenbau, als auch durch die Anwendung des Reimes vor dem vorhergehenden und anderen solchen Stücken auszeichnet.

Sind in melodischer Beziehung die einzelnen Sätze anfänglich mehr antiphonisch gehalten, so erscheint dabei doch alle Monotonie bestmöglich vermieden, indem sich die Weisen mannigfaltig bald einer einfacheren Recitation, wie bei der Stelle „Ecce puer adest“ nähern, oder dann in ausgedehnteren Fiorituren, wie beim „Salve rex saeculorum“ den Gefühlen tiefster Ehrfurcht den Ausdruck verleihen. Alle diese Sätze an Schönheit weit überragend tritt der Prophetenchor als ein von wahrhaft erhabener Majestät getragener Jubel- und Preisgesang jener heiligen Seher auf, welche nun nach tausendjähriger Sehnsucht in entzückender Freude die Erfüllung ihrer Weissagungen begrüfsen. Dem Autor dieses Gesanges merkt man es deutlich an, wie er schon als Dichter eines feingebildeten musikalischen Ohres sich erfreute, indem er in den Worten und Reimen seines Textes eine so glückliche Auswahl der wohltönendsten Vocale traf, wie sie sich selbst ein moderner Komponist nur wünschen darf. Wie sangbar gegen so manche klanglose, mit fast unaussprechlichen Consonanten und unsangbaren Vocalen überfüllte deutsche Liedertexte nimmt sich zum Beispiel schon der Anfang dieser Jubelhymne aus „Gloriosi et famosi“, ferner „celebrantes gaudeamus“ und „praedicantes habeamus“, gewiss ein reizender, jedes musi-

kalische Ohr höchst ansprechender Wohlklang, der bis zum Ende des Stückes beobachtet erscheint! Aber auch als Komponist lässt der Autor seine ganze Tüchtigkeit in Erfindung der Melodie erkennen. Wie nämlich dieser Gesang, von welchem bisher weder der Text noch die Melodie in irgend einer anderen Handschrift aufzufinden war, sich durch seine Orginalität auszeichnet (man merke wie die Quarten- und Quintengänge bei „gaudeamus" und „habeamus" demselben ein ganz eigenthümliches Gepräge verleihen), so sind seine Weisen ebenso von einer so hohen Würde und Erhabenheit durchdrungen, dass sie — gleich den Wunderklängen eines Te Deum, der Praefation, des Gloria laus, des Exultet und anderer schon längst als himmlisch schön anerkannter Feiergesänge der katholischen Kirche — gleichfalls die Macht besitzen, die reinsten und heiligsten Gefühle zu wecken, und es darum auch vollends verdienen, denselben an die Seite gestellt zu werden.

Es lässt sich mit grofser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass der Anfang dieses kirchlichen Festspiels verloren ging, indem das unmittelbar vorangehende Blatt in unserer Handschrift wirklich fehlt. Da nun der Text, womit es daselbst beginnt, sehr ähnlich ja öfters wörtlich der Nämliche ist, wie er nach unserer früher gegeben Schilderung in der Cathedrale von Rouen zur Aufführung gelangte, so lässt sich auch hieraus der Umfang des Fehlenden beiläufig ermessen. Es ist sehr bemerkenswerth, wie dieses Drama schon ziemlich frühzeitig einer so ausgedehnten Verbreitung sich erfreute und dabei, wenn auch der Hauptsache nach in ziemlich gleicher Darstellung des Stoffes, dennoch an jedem Orte mit immer etwas verändertem Texte, namentlich aber mit eigenthümlichen und von einander vielfach abweichenden Melodieen gegeben wurde. Nach Edelstand du Méril und de Coussemaker kam es nämlich nicht nur zu Rouen, sondern auch in der Abtei Fleuri oder St. Benedict an der Loire, zu Limoges, und an der Cathedrale von Freising zur Aufführung, und dass es auch an den südlichen Grenzen des alten deutschen Reiches bekannt war beweist unsere Handschrift. Die Codices von Freising (jetzt in der königlichen Bibliothek von München No. 6264[a]) aus dem XI. Jahrhundert, und von Fleuri (jetzt in Orleans No. 178) aus dem XII. Jahrhundert haben den Text dieses Stückes am ausgedehntesten behandelt, und bieten unter einander vielfache Ueber-

einstimmung. Während beim Ersten die Notation aus den alten Neumen ohne Linien besteht, ist dieselbe beim Letzteren durch ganz kleine punktartige Nötchen auf und zwischen vier rothen Linien ausgeführt. In kürzerer Fassung erscheinen die nämlichen Dramen in den Handschriften der Bibliothek Bigot (jetzt k. Bibl. von Paris No. 904, fonds latin) und derjenigen von Einsiedeln. Beide haben in Bezug auf den Text die gröfste Aehnlichkeit mit dem Festspiele von Rouen. Selbst die den Fragen und Antworten beigesetzten Melodieen bieten unter einander grofse Aehnlichkeit. Grofs erscheint die Verschiedenheit am Schlusse, wo statt des herrlichen Prophetenchors das einfache Responsorium „Tria sunt munera" die Vorstellung beschliefst. Erwähnenswerth ist auch, dass die Sätze, welche im Einsiedlercodex durch Hirtenknaben (Pueri) vorgetragen werden, in den zwei ersten Codices durch „Obstetrices" und im Dritten durch zwei höhere Domherren „duo de majore sede dalmaticis induti" gesungen werden.

III. Die jammernde Rachel.

Schon vor einer Reihe von Jahren, zur Zeit, wo der Verfasser dieser Schrift den Stoff zu seiner „Sängerschule von St. Gallen" sammelte, und zu diesem Zwecke die Hymnen des hl. Notker († 912), die Papst Nicolaus im Jahre 866 für den allgemeinen kirchlichen Gebrauch gutgeheifsen hatte,*) einem einlässlicheren Studium unterzog, war ihm die von allen übrigen Gesängen dieses Autors sich auszeichnende durchaus dramatische Fassung einer Sequenz aufgefallen, deren Melodie den Titel: „Virgo plorans" oder „die jammernde Jungfrau" führt, und deren Inhalt deutlich auf ihre Bestimmung für den Festtag der unschuldigen Kinder hinweist. Den Text und die mit Neumen ohne Linien bezeichnete Melodie der Sequenz „Quid tu Virgo Mater ploras" fand er schon in dem ältesten, wahrscheinlich in die Zeit ihres hl. Verfassers hinaufreichende Hymnensammlung des Cod. 121 der hiesigen Stiftsbibliothek, die den gleichzeitigen

*) Anno 866. Nicolaus Papa . . Isto papa Nicolaus sequentias concessit cum neumis in missa cantari, quas Sequentias Neogerus monachus S. Galli composuit. (Chronica inedita saec. XIII, cujusdam Monachi Or. Pred. Cod. Eins.)

Titel führt: „Liber ymnorum Notkeri“; jedoch für eine wirkliche Verwendung derselben zu irgend einem liturgischen Schauspiele traf er damals noch auf keine Beweise. Nun Dank den seitherigen Veröffentlichungen solcher ehrwürdiger Denkmale des Alterthums lässt sich der fragliche Gesang in der That in zwei Spielen finden, die für das genannte Fest bestimmt waren, und zwar aus zwei Handschriften, die schon oben besprochen wurden und die von Oertlichkeiten stammen, welche in sehr bedeutender Entfernung von einander stehen. Es sind dieses die vorerwähnten Codices von Freising und Fleuri.

Das erste Stück, unlängst unter Anderen von Prof. Weinhold nach dem Freisinger Codex herausgegeben,*) ist betitelt: „Ordo Rachelis“, enthält in Kürze die Verkündigung der Geburt Christi durch den Engel an die Hirten und deren Anbetung vor der Krippe; die Mahnung des Engels an Joseph und dessen Flucht nach Egypten; den Befehl des Herodes an den Zwischenboten (Internuntius) und den Waffenträger (Armiger) zum Morde der Kinder und dessen Ausführung; endlich die Klagen der jammernden Rachel über den Verlust der Knaben, wiederholt unterbrochen durch die Trostworte einer Trösterin (Consolatrix) und mit Anwendung der vollständigen Notker'ischen Hymne.

Das zweite Stück in de Coussemaker's Sammlung nach der Handschrift von Fleuri „der Mord der unschuldigen Kinder“ betitelt, beginnt mit einer von verschiedenen Antiphonen begleiteten Procession „der Unschuldigen“, denen plötzlich das kreuztragende Lamm erscheint, welchem dann die Ersteren gleichfalls unter Gesang durch die Räume des Münsters (Monasterii) folgen. Herodes und sein Waffenträger erscheinen und ein Engel über der Krippe mahnt Joseph zur Flucht. Der Waffenträger verkündet dem Herodes die heimliche Rückkehr der Weisen, worauf dieser sich selbst zu ermorden beabsichtigt, von seinen Dienern aber daran verhindert wird. Nun treten wieder die Unschuldigen hinter dem Lamme einherziehend unter heiligen Gesängen auf. Dann folgt der Befehl zum Morde und dessen Ausführung; die Mütter flehen die Mörder um Erbarmung, und ein Engel mahnt die jungen Märtyrer auszuharren, bis die Zahl ihrer Brüder vollständig sei. Die jammernde Rachel, begleitet von

*) Weihnachtspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Graz 1870.

zwei Trösterinnen erscheint, steht klagend über den Leichen der Knaben und sinkt hie und da zusammen, doch die Trösterinnen richten die Sinkende wieder auf. Die Klag- und Trostgesänge gehen unter Angabe einzelner Actionen gleichfalls in die vollständig ausgeführte Notker'sche Sequenz über. Nur ist hier die Handlung noch etwas weiter ausgeführt, indem am Schlusse auch noch die Rückkehr aus Egypten vorgestellt wird, und so das Stück mit den Gesängen „Gaude Maria Virgo! cunctas haereses etc." und dem „Te Deum" schliefst.*)

Es lässt sich erkennen, dass die um ihre ermordeten Söhne jammernde Mutter, dieser so tragische und in noch späterer Zeit so oft die Veranlassung zu manchem herrlichen Kunstwerke darbietende Stoff auch in diesen zwei dramatischen Darstellungen die Hauptscene bildet. Ob nun aber Notker Balbulus, der heilige Sänger von St. Gallen, seinen Klaggesang schon ursprünglich zu einer dramatischen Production bestimmt habe? Vermag auch diese Frage kaum mehr mit Bestimmtheit entschieden zu werden, so ist doch soviel gewiss, dass Notker selbst die Melodie, die er dieser seiner Trauerhymne beisetzte, Virgo plorans nannte, und dass der gleiche Text in Folge der Zeiten nicht nur einer höchst ausgedehnten Verbreitung, sondern auch der thatsächlichen Verwendung für das kirchliche Drama sich erfreute. Auffallend mag es scheinen, dass die Melodie zum notkerischen Texte, wie sie der Codex von Fleuri bei Coussemaker bietet, eine von ihrer ursprünglichen Fassung durchaus verschiedene ist. So ergreifend und zu inniger Wehmuth stimmend jene in etwas späterer Zeit entstandene, als die notkerische immerhin sein mag, so glauben wir doch dem deutschen Leser auch die ursprüngliche, auf deutschem Boden so vielfach gesungene und von einem Heiligen des alten Deutschlands erfundene Weise darbieten zu sollen. Wir geben dieselbe, was die Melodie betrifft, nach dem mehrerwähnten Einsiedler Codex 366 (Virgo plorans) dessen Leseart mit den

---

*) Es ist merkwürdig, wie schon bei dem zur Sequenz einleitenden Klaggesange der Rachel mehrere Verse in den beiden Codices ganz die nämlichen sind; so die folgenden:

„O dolor, o patrum mutataque gaudia matrum!
ad lugubres luctus lacrimarum fundite fluctus!
Heu teneri partus! laceros quos cernimus artus!
heu dulces nati, sola rabie jugulati!

ältesten, in Neumen ohne Linien Ausgeführten vollkommen übereinstimmt. Was dagegen die zur dramatischen Aufführung nothwendigen näheren Bestimmungen betrifft, so entnahmen wir dieselben dem Codex von Freising und die Eingeklammerten demjenigen von Fleuri.

IV. Der Besuch des Grabes Christi
am Osterfeste.

Der Text dieses im Cod. 300 der Stiftsbibliothek von Einsiedeln vorhandenen, beiläufig dem XII. Jahrhundert angehörigen Osterspieles wurde schon von Mone in seine vorerwähnte Sammlung und von P. G. Morel in den „Pilger" aufgenommen und der Oeffentlichkeit übergeben. Die Handlung ist in diesem Stücke ungleich ausgedehnter und dramatischer dargestellt, als wie sie in No. 1 „die Auferstehung Jesu" enthalten ist. Jede der drei heiligen, das Grab besuchenden Frauen, haben in Wort und Ton den rührendsten und tief zum Herzen sprechenden Sologesang vorzutragen. Auf die Unterredung mit dem Engel folgt ihrerseits auch die Verkündigung der gehabten Erscheinung an Petrus, wonach Magdalena durch ein längeres drei Strophen andauerndes Solo die Erzählung jener Begebenheit fortsetzt. Während dem nachfolgenden Gesange des Apostelchors begeben sich die Frauen nochmal zum offenen Grabe, und Magdalena sucht ihren göttlichen Meister nach allen Seiten hin, den Jubelgesang der Ostersequenz „Victimae paschali" beginnend, bis ihr der erstandene Erlöser plötzlich erscheint und sich ihr durch dreimaligen Aufruf ihres Namens zu erkennen gibt, worauf sie dann unter fortwährenden Wechselgesängen dreimal vor ihm sich hinwerfend, ihn als ihren Gott und Herrn anbetet. Nun erhält sie vom Meister die Weisung, seine Auferstehung den übrigen Aposteln mitzutheilen, und sie zu ermahnen, dass sie sich nach Galiläa begeben, um ihn dort unter den Lebenden zu sehen. Hierauf wendet sie sich zum Chore der Apostel mit der freudigen Kunde: „Er ist erstanden, wie er's sagte" etc., und die Wippo'nische Ostersequenz in Wort und Melodie fortsetzend, stellt der Chor an sie die Frage: „Sag' uns, Maria! was sahst du am Wege?" und ihre Antwort lautet:

„Ich sah des Grabmales Leere,
Des Auferstandenen Ehre,
Die Engel, glänzend vor Freude,
Und das Schweifstuch mit dem Kleide.
Christus, mein Hoffen, erstand,
Zog in's Galiläische Land.“

Dann der Chor:

„Wir glauben eher Maria, der Wahren,
Als den Lügen der jüdischen Schaaren;
Der Heiland ist wahrhaft erstanden,
Nicht mehr im Grabe vorhanden.
Wir fleh'n in deinem Namen:
Herr! schon' uns, erbarme dich. Amen.
Alleluja! Alleluja!“

Nach Vollendung dieses Wechselgesangs wird auch, von einem passenden Chore begleitet, vorgestellt, wie Johannes und Petrus mit den Frauen zum Grabe eilen, wo aber Johannes vor den Uebrigen einzutreffen hat; da sie aber dort den heiligen Leichnam nicht finden, so stimmen sie bei ihrer Rückkehr in frohen Jubelklängen die Schlussverse der Notker'ischen Ostersequenz „Laudes Salvatori“ an, mit den Worten:

„Lasst uns drum jubeln All' an diesem Tag', an welchem Christus
Durch seine Auferstehung uns des Lebens Weg eröffnet.
Es stimme Himmel, Erde und das Meer in frohen Jubel ein,
Und alle Geisterchöre sollen den Dreieinigen im Himmel loben!“

Auch hier wird die ganze Vorstellung mit dem festlichen Te Deum beschlossen.

Nun glauben wir dem Leser über einen Punkt noch einige Aufschlüsse schuldig zu sein. Wir finden nämlich vorstehendes Drama im Codex No. 300 von Einsiedeln nur in blofser Neumenschrift ohne gefärbte oder ungefärbte Linien ausgeführt. So schön und deutlich nun diese alten Tonzeichen vor uns dastehen, so würde sich doch die Melodie ohne schriftliche Tradition nie mit Sicherheit wieder geben lassen. Nun aber bot sich das gute Geschick, diese Tradition bei der Mehrzahl der zum Stücke verwendeten Gesänge noch in anderen und zwar mit Notenlinien

versehenen alten Handschriften sowohl in Text als in Melodie aufzufinden. Ein genauerer Vergleich mit unserem Neumencodex stellte heraus, dass zwischen den verglichenen melodischen Sätzen eine sehr befriedigende Uebereinstimmung stattfinde. Bei einer Reihe derselben wurde die Uebertragung in die neuere Schrift mit solcher Treue und Genauigkeit eingehalten, wie man sie sonst nur selten zu finden im Stande ist. Dieses geschah bei den Sätzen, die mit den Worten beginnen: Ad monumentum, Victimae, Dic nobis, Sepulchrum, Credendum und Scimus, welche Alle dem Einsiedlercodex 366 angehören; ferner die Melodieen zu „Ergo die" und „Astra, solum", die im Brander'schen Cod. 546 der St. Gallen'schen Stiftsbibliothek enthalten sind. Aber auch bei anderen Stellen, die wir in etwas freierer Uebertragung im Cod. I⁴/₂₅ der Klosterbibliothek von Engelberg fanden, lässt sich die Identität der Melodieen ohne Schwierigkeit erkennen und der Vergleich constatiren, dass ungeachtet der bei einzelnen Silben hier und da vorkommenden Abweichungen, das Wesentliche des ursprünglichen Gesanges beibehalten ist. Dieses ist der Fall bei den drei ersten Sätzen „Heu nobis", dann bei „En angeli, Cum venissem, Dolor, En lapis, Mulier, Domine, Maria, Prima quidem, Sancte, Haec priori, Sancte fortis, Ergo noli, Sancte immortalis." Wir haben nun diese Sätze wieder nach der neumatischen Handschrift, so genau wir vermochten, eingerichtet, und glauben dieselbe wenigstens so getreu in der ursprünglichen Leseart zu bieten, als wie man im Allgemeinen solche alte Uebertragungen bei anderen Kirchengesängen finden kann. Nur wenige Sätze vermochten wir in Wort und Melodie anderswo nicht anzutreffen, dessen ungeachtet folgen sie nach dem Codex 300 wenigstens dem Texte nach.

V. Die Osterfeier.

Eine in möglichster Kürze und Einfachheit gehaltene dramatische Osterfeier weist uns der Codex I⁵/₉ des Klosters Engelberg, dem XIII. Jahrhundert angehörend, auf. Die vortragenden Personen sind darin einzig durch die klerikalen Grade unterschieden. Priester vertreten nämlich die Stellen der heiligen Frauen und zwei Diaconen jene der Engel. Von Verwendung der Knaben erscheint in dem Stücke keine Spur. Selbst der Chor

der Apostel hat erst nach dem liturgischen Acte der „Statio“ — so nennt die Handschrift diese Vorstellung — bei seiner Rückkehr zum Kirchenchore einen Gesang vorzutragen. Ungeachtet das kleine Stück im Original gleichfalls nur in Neumen ohne Linien ausgeführt wurde, und auch anderwärts nicht alle Gesänge in übereinstimmender Melodie zu finden waren, so wurde es doch einerseits seiner kurzen Fassung wegen, deren Form in späterer Zeit wieder in kirchliche Anwendung kam, und andererseits aus dem Grunde hier aufgenommen, weil dasselbe auch in Rücksicht des Textes hiermit seine erste Veröffentlichung findet.

Wie beim vorigen Drama, so wurden auch hier die einzelnen melodischen Sätze aus andern Documenten entnommen, und jene Leseart ausgewählt, welche mit dem nämlichen Texte auch die gleiche oder wenigstens die ähnlichste und der Neumenschrift am wenigsten wiedersprechende Melodie darbot. Das „Venite et videte“ ist schon vor Alters sehr getreu in einem handschriftlichen Choralbuche von Rheinau übertragen; das „Maria Magdalena“ nach Cod. I⁴/25 von Engelberg; das „Quem queritis“, „Jesum Nazarenum“ etc. nach Cod. 366 von Einsiedeln und der neumatischen Urmelodie bestmöglichst nachgebildet.

VI. Die drei heiligen Frauen am Grabe.

Ein durch seinen Inhalt in Bezug auf die alten sowohl lateinischen als auch deutschen Kirchengesänge sich vielfach auszeichnender Codex der Stiftsbibliothek von Engelberg darf derjenige unter Nr. I⁴/25 genannt werden, obgleich derselbe nur auf Papier ausgeführt ist, und erst der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehört. Schon der urkundliche Beweis, den er enthält, dass das liturgische Schauspiel schon vor 500 Jahren in den Schweizerklöstern nicht nur bekannt war, sondern auch zur wirklichen Aufführung gelangte, macht ihn beachtenswerth. Dieser Codex bietet uns nämlich ein dramatisches Osterstück, welchem wir den obstehenden Titel „Die drei heiligen Frauen am Grabe“ beifügten, und das an dem Osterabend des Jahres 1372 durch drei Klostergeistliche jenes Stiftes, Namens Walther Mirer, Johannes Grebler und Walther Stauffacher (letzterer ein Blutsverwandter des berühmten Mitgründers der schweizerischen Eidgenossenschaft)

in dortiger Klosterkirche zur Aufführung gebracht wurde. Darum trägt denn auch dieses Stück, statt irgend eines Titels, folgende Bemerkung auf seiner Stirne: „Anno domini 1372 in vigilia pasce factum est hoc opus per fratres s(cilicet) fratrem Waltherum Mirer et Johannem Grebler et Waltherum Stauffacher; qui inveniat ipsum, reddat ipsis sub poena jehenne ignis."

Offenbar hatten die genannten Geistlichen bei der Production des Stückes die drei Frauen vorzustellen, wie aus der nächstfolgenden Rubrik erhellt, wo es einfach heifst: „Omnes tres", welche Bemerkung sich auf die bezeichneten „tres fratres" bezieht, welche den unmittelbar nachfolgenden Frauengesang vorzutragen hatten.

Was die Tonschrift dieses Codex betrifft, so ist dieselbe auf vier Linien und die Noten in jener wohlbekannten Hufnägelform ausgeführt, wie man sie in den Gesangwerken des XIV. und XV. Jahrhunderts noch sehr oft angewendet finden kann. Das Stück selber beginnt mit dem „Regina coeli", das wahrscheinlich für den festlichen Hinzug zum Grabe bestimmt war, und wobei nach jedem Alleluja eines Verses nach mittelalterlicher Sitte die Strophe eines Festtropus eingeschaltet wurde. Die ganze Ausführung dieses Drama bietet sowohl im Text (welchen Mone gleichfalls veröffentlichte), als auch in Melodie grofse Aehnlichkeit mit demjenigen, so wir unter No. IV. besprochen haben. Eine wesentliche Verschiedenheit in diesen beiden Beziehungen tritt in den zwei bezüglichen Handschriften nur am Anfange und am Schlusse des Stückes hervor, indem da die Gesänge durchaus von einander abweichen. Endlich findet man auch die Actionen und Körperbewegungen der Vortragenden im einsiedlischen Codex etwas einlässlicher und bestimmter angegeben, als dies beim hier gegebenen Schauspiel der Fall ist.

VII. Die Leidensstunden des Herrn.

Die Vorstellung, die wir unter obiger Benennung hier folgen lassen, scheint bei erster Ansicht nicht zu den eigentlichen liturgischen Dramen zu gehören. Wir hatten dieselbe vor Jahren einem noch dem XVI. Jahrhundert angehörenden Choralbuche von Rheinau entnommen, woselbst diese Gesänge nebst der sie begleitenden Handlung an den drei letzten Charwochentagen seiner Zeit zur Aufführung gekommen waren. Mag auch dem Stücke

in der Form, wie es vor uns liegt, Manches abgehen, was ein wirklich religiöses **Drama** erfordert, so halten wir dasselbe doch für die **Ueberreste** eines solchen. Hierfür sprechen verschiedene Umstände. Wie bei vielen und eigentlichen liturgischen Spielen wurde auch diesem der Zeitpunkt unmittelbar nach der Matutin zur Production zugewiesen. Der kurze, um Gottes Erbarmung flehende Gesang, vorgetragen von drei Sängerknaben, von denen einer sich hinter dem Choraltare, der zweite in der St. Findans- und der dritte in der St. Benedictskapelle aufzustellen hatte, und das unmittelbar darauf folgende Geräusch und Gepolter der Charwochentafeln bietet schon etwas Dramatisches dar. Hierauf folgt das Auftreten der nämlichen Knaben am Choreingange, von wo aus sie die rührendsten Trauergesänge über das Leiden des Erlösers und zwar, um vom Volke verstanden zu werden, in deutscher Sprache vorzutragen hatten, während der gemeinsame Chor sich beim gleichen Wechselgesange der alten Kirchensprache bediente.

Mehr noch als das Vorerwähnte spricht eine historische Thatsache zu Gunsten unserer Vermuthung. Im alten Bisthum Constanz bestand im Mittelalter an verschiedenen Kirchen die Sitte, an den letzten Tagen der Charwoche unmittelbar nach Vollendung der Trauermette, den Verräther **Judas** unter dem Gepolter von Stangen, Tafeln und ähnlichen Geräthschaften und unter Absingung des Liedes: „O du armer Judas, was hastu getan, dass du unsern herren also verraten hast“ etc. aus dem Heiligthum der Kirche hinauszujagen. Nun sind es gerade die vorstehenden Verse, die an den zwei ersten Tagen in dem vorgeschriebenen Wechselgesange als Schlussstrophe vorkommen. Ein Umstand, der mit Grund schliefsen lässt, die **Handlung** des Hinaustreibens möge in früherer Zeit ebenfalls mit dem Gesange in Verbindung gestanden haben. Auch der Inhalt der Gesänge deutet dahin, dass diesem Stücke ursprünglich zahlreichere dramatische Formen beigegeben waren, als es jetzt vorweist. Der Text behandelt nämlich für den hohen Donnerstag die Einsetzung des heiligen Abendmahls, die Todesangst auf dem Oelberge und die Gefangennahme durch die jüdische Rotte; am Freitage die Unbilden, die man dem zu den Gerichten geschleppten Erlöser anthat, seine Leiden und seinen Tod; und endlich am Samstage nebst erbauenden Betrachtungen die Wunder bei seinem Tode

und die Ruhe seines Leichnams auf dem Mutterschofse Mariens; lauter Vorstellungen, die zu einem eigentlichen Passionsspiele gehören. Somit wäre in diesen Gesängen gerade derjenige Stoff zu einem liturgischen oder doch wenigstens zu einem geistlichen Drama behandelt, der in der That vor Zeiten so vielfältig und im bayerischen Oberlande selbst bis auf die Gegenwart hinab dem Volke zur Erbauung und Beherzigung ausgeführt wurde; — es ist dieses die Leidensgeschichte Jesu in ihren Hauptgrundzügen. *) Auch die bei dem Passionsliede verwendeten Sängerknaben hatten in der ursprünglichen Fassung dieses Stückes wahrscheinlich die Aufgabe, noch näher bestimmte Persönlichkeiten zu vertreten. Bei anderen ähnlichen Dramen erscheinen sie nämlich oft als Engel, und so gestattet auch der Inhalt ihres Gesanges die Annahme, dass diese Knabensänger ursprünglich die beim Tode Jesu trauernden Himmelsgeister vorzustellen hatten, um das gläubige Volk durch ihre Klaggesänge zum Mitleiden, zur Bufse und Besserung des Lebens zu ermahnen. Auf alle diese Gründe gestützt, tragen wir nun kein Bedenken, auch dieses Stück als musikalischen und poëtischen Nachlass eines wirklichen geistlichen Schauspiels den Uebrigen einzureihen.

Was das Alter der vorkommenden Gesänge betrifft, so wird der erste derselben, der Kirchenhymnus „Rex Christe factor omnium" schon dem heiligen Gregor dem Grofsen zugeschrieben. Auch das deutsche Lied: „Mit danck o Mensch betrachte" ist wohl gegen 200 Jahre älter als die Handschrift. Die Notation bietet im Original die gleiche Hufnägelform dar, wie der unter No. VI. erwähnte Codex, nur gab man sich beim deutschen Liede noch die Mühe, durch Punkte auch die Mensur auszudrücken. Die vorkommenden Doppelnoten auf gleicher Tonhöhe und über der nämlichen Silbe übersetzten wir hier durch eine ganze Note.

---

*) Auch an dem Vaterorte des Verfassers dieser Schrift, in dem an der äufsersten südöstlichen Gränze des alten Bisthums Constanz gelegenen Uznach, wurde eine solche Vorstellung und zwar am Charfreitage Nachmittags selbst, verbunden mit einem grofsartigen Trauerumgange, bis zur französischen Revolutionszeit aufgeführt. Wie ihm einst alte Leute berichteten, so strömte von allen Seiten eine sehr zahlreiche Volksmenge — Katholiken wie Protestanten herbei, und schied nie ohne tiefe Rührung und Erbauung. Die Garderobe, welche einzig zu dieser Production bestimmt und gebraucht war, wurde auf dem dortigen Rathhause, in einem eigenen Lokale, das man Charfreitagskammer nannte, aufbewahrt.

VIII. Die heilige Osternacht.

Dieses Osterspiel, das in der gleichen Handschrift wie das Vorige zu finden ist, fand ebenfalls in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts im Kloster Rheinau seine Verwendung. Es erscheint durch den Text in deutscher Sprache in einem weit neueren Kleide, als alle bisher erwähnten Festspiele zu dieser Feier. Die Art und Weise des Hinzugs zum Grabe, die dem Personal anzuweisende Stellung, und selbst das Costüm der drei Frauen ist genauer, als in früheren Dramen geschildert. Die Melodie des altehrwürdigen „Christ ist erstanden“, die auch für die ersten Wechselgesänge am Grabe benützt wurde, war den Sängern damals noch so geläufig, dass man es für hinreichend hielt, nur deren Anfang in Noten hinzusetzen. Die dramatische Darstellung ist übrigens auch zu beliebiger Auswahl in der älteren Form und in lateinischer Sprache im Buche enthalten. Die Rückkehr vom Grabe zum Chore zeichnet sich von allen bisherigen Stücken dieser Gattung in auffallender Weise aus. Nebst dem Bilde des Auferstandenen wird auch das heiligste Sacrament in festlichem Zuge vom Grabe zum Chore begleitet. Auch dem Orgelspiele ist die entsprechende Zeit angewiesen. Besonders interressant ist die dramatische und mit eigenthümlichen Actionen begleitete Verwendung der Sequenz „Victimae pachali“, wobei der Celebrant als Magdalena und zwei Knaben als Engel fungirten, und der Erstere auf die Frage: „Was sahst du, Maria“ etc. bei der Antwort mit dem Finger zuerst auf den Kelch, dann das Schweifstuch emporhaltend auf die Engel, und endlich auf das Venerabile hinzudeuten hatte. Dieses Festspiel hatte Nachts ungefähr 12½ Uhr zu beginnen, worauf dann erst die Matutin vom Osterfeste folgte.

IX. Der Auferstehungsmorgen.

Das Buch, welchem diese liturgische Darstellung entnommen ist, gehört zu den interessantesten schon seiner Seltenheit wegen, dann aber auch wegen seinem Inhalte. Es ist nämlich das alte Benedictionale von Constanz, welches auf Befehl des Cardinals Andreas von Oesterreich, Bischof zu Constanz und Brixen

im Jahre 1597 in der erstgenannten bischöflichen Stadt im Drucke erschienen war.*) Eine einlässlichere Durchsicht dieses Werkes führt bald zur Ueberzeugung, dass die Verschiedenheit bei manchen liturgischen Handlungen, wie der Vergleich dieses Buches mit späteren Benedictionalien herausstellt, eine sehr merkbare ist. Waren auch die Gesänge in ihrer Mehrzahl die nämlichen, so hatten sie doch eine ziemlich veränderte Aufeinanderfolge, und manche derselben wurden in späteren Editionen wirklich beseitigt. So z. B. kam am Palmtage die Procession folgenderweise zur Ausführung: Man zog ins Freie zu einem Platze, wo man das Bild des Gekreuzigten aufgestellt hatte. Beim Hingange waren die Gesänge vorgeschrieben: Ante sex; cum appropinquaret; cum audisset; sodann von Knaben vorzutragen das Gloria laus; hierauf unmittelbar: Fulgentibus palmis; ocurrunt; coeperunt omnes; pueri Hebraeorum tollentes; pueri Hebraeorum vestimenta etc. Sodann knieten Alle vor dem Kreuze nieder, um öffentliche Abbitte zu leisten, und der Celebrant begann zweimal die vorletzte Strophe zur Kreuzeshymne: O Crux ave, worauf der Chor den Hymnus zum Schlusse führte. War dies vollendet, so warf sich der Priester vor dem Kreuze zur Erde nieder, und der Diakon schlug dreimal den Prostratliegenden mit dem Palmzweige, jedesmal unter dem Sologesange: „Scriptum est einim percutiam pastorem" etc., dann antwortete der sich er-

*) Das in solidester, für Jahrhunderte berechneter Ausstattung ausgeführte Werk trägt den Titel: Benedictionale Ecclesiae et Diocoesis Constantiensis. Continens ecclesiasticas certarum rerum Benedictiones, Exorcismos et Cantica nonnulla. Jussu Illustrissimi et Reverendissimi Domini D. Andreae Dei et Apostolicae Sedis Gratia, S. R. E. Tit. S. Mariae novae Diaconi, Cardinalis ab Austria, Episcopi Constantiensis, et Brixinensis, et Augiae majoris Domini, etc. editum. Constantiae, per Nicolaum Kalt, Typographum. 1597. Dieses Werk ist aber nur eine neue Ausgabe des schon im Jahre 1502 auf Befehl des Constanzischen Bischofs Hugo von Landenberg erschienenen „Obsequiale sive benedictionale secundum ecclesiam Constanciensem", dessen Druck Erhard Ratdolt, Bürger von Augsburg, besorgt hatte, und auch diese weist auf eine noch ältere hin, indem es in dem darin enthaltenen bischöflichen Erlasse heifst: „Libros quos et obsequialia vocant priscis temporibus exiguo impressos caractere, adeoque minus distinctos liquido patet, ut experti usu quotidiano conspicientes hosce parvipendant." In Bezug auf die Melodieen, heifst es, dass sie von der Kirche approbirt seien „cum cantus modulatione quem ecclesia approbat". In der That sind in den beiden Ausgaben auch beim Festdrama die Gesänge vollkommen gleich.

hebende Priester auf den Knien: „Postquam autem surrexero“ etc. und der Chor: „Ibi me videbitis.“ Nach dem Gebete „Respice quaesumus“ folgte die Rückkehr in die Kirche unter dem Gesange: „Ingrediente.“

Nicht minder ist auch am Charfreitage eine bedeutende Veränderung in der Aufeinanderfolge bemerkbar. Nach der langen Reihe der vorgeschriebenen Collecten folgt die Enthüllung des Kreuzes, wobei der Celebrant mit seinen Assistenten hinter dem Altare das Popule meus vorträgt. Ein Knabenchor singt das Agios und der allgemeine Chor das Sanctus, und in dieser Weise werden die Improperien zu Ende geführt. Hierauf folgt das Ecce lignum mit den Psalmversen Deus misereatur, und Beati immaculati im VI. Tone zur Enthüllung von den Celebrirenden gesungen, und darauf die Antiphon: Dum fabricator. Die Kreuzeshymne Crux fidelis ward wieder dem Knabenchore zugetheilt. Nach der Missa sicca wurde das Venerabile ohne Gesang zur Grabstätte getragen; erst dort begann der Cantor die Antiphonen „In pace in idipsum“ und „Caro mea“, und auf dem Rückwege das Responsorium „Sepulto domino“.

Auch die Auferstehungsfeier, von der hier eigentlich die Rede sein soll, hat noch ganz die alte dramatische Form beibehalten. Es ist dieses auch, soviel uns bekannt ist, die einzige im Drucke erschienene Liturgie, welche uns noch eine solche Darstellung vorweist, indem dieselben schon in den nächstfolgenden Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts aus den Benedictionalien entfernt wurden. Nun, das Buch liefert uns jedenfalls den Beweis, dass die dramatische Production der Auferstehung Christi am Schlusse des XVI. Jahrhunderts nicht nur an der Domkirche von Constanz, sondern auch an allen gröfseren Kirchen des gesammten Bisthums in Uebung und sogar kirchlich vorgeschrieben war. Der Inhalt in Bezug auf Text und Melodie hat in den drei ersten Sätzen eine an vollkommene Gleichheit gränzende Aehnlichkeit mit demjenigen von Rheinau (No. 8) von der Stelle: „Quem quaeritis“ an, jedoch weichen sie dann von der Mitte bis zum Schlusse durchaus von einander ab. Während im Rheinauischen nur zwei Engel figuriren, erscheint hier ein dritter, den Satz: „Ite, nunciate“ vortragend, und während beim ersteren die Feier mit einem Theile des „Victimae“ geschlossen wird, sieht man sie hier durch den Chor- „Et recordatae sunt“ und durch den drei-

mal wiederholten Wechselgesang „Surrexit Dominus“ erweitert, worauf das Ganze mit dem Te Deum endigt. Wir glaubten, auch diesem Stücke, obgleich es schon längst durch den Druck veröffentlicht war, die Aufnahme in diese kleine Sammlung nicht verweigern zu sollen, und wäre es auch nur aus dem Grunde, um dadurch zu beweisen, dass die kirchlich-dramatischen Productionen auch in Deutschland und zwar in dem umfangreichsten Bisthume desselben noch gegen ein halbes Jahrhundert nach dem Concil von Trient in allgemeiner Uebung waren.

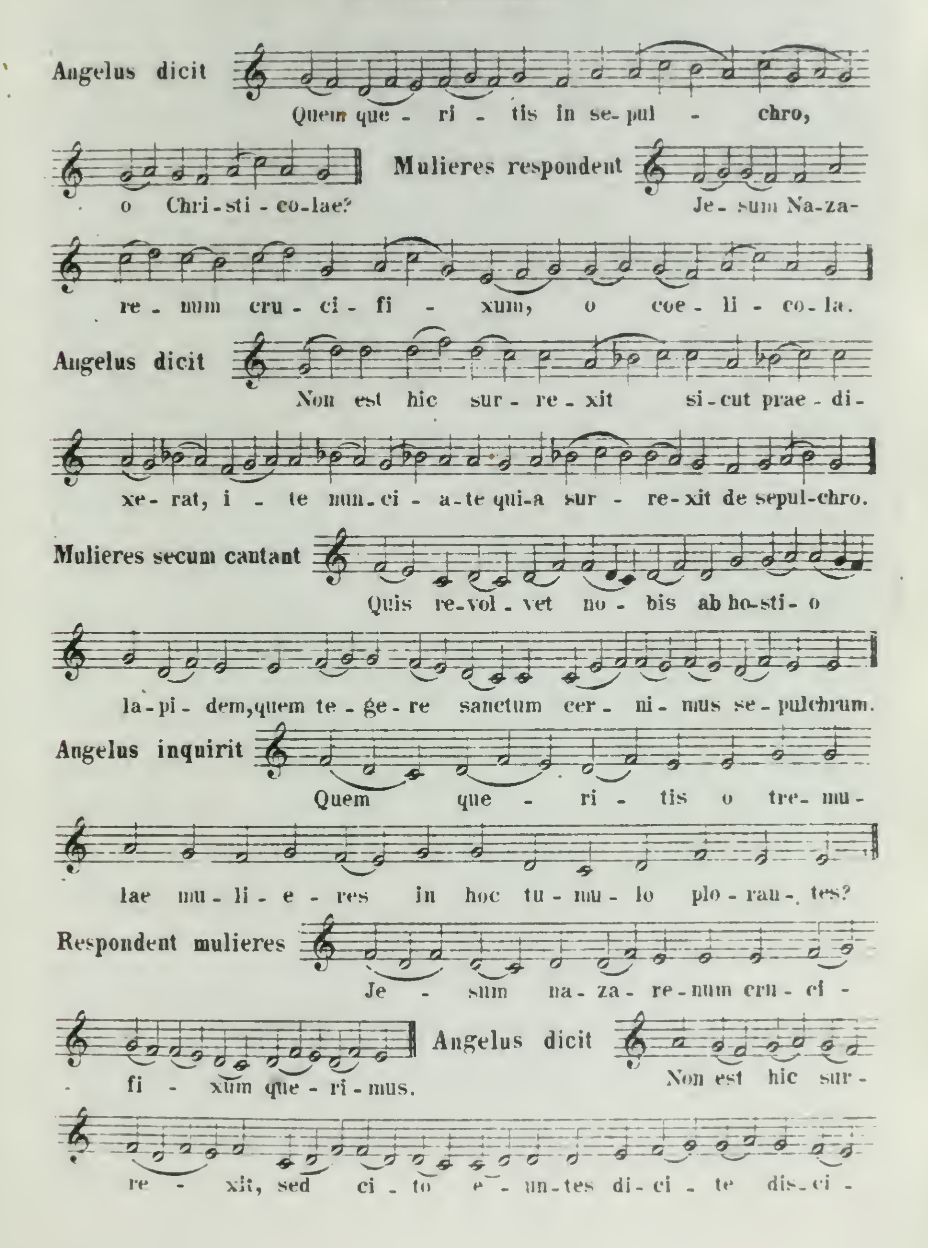
Indem wir nun diesen Bericht über die Quellen und den Inhalt der hier nachfolgenden neun dramatischen Stücke beschliefsen, glauben wir, uns noch in Kürze mit der Frage beschäftigen zu sollen, ob zu diesen Gesängen auch schon vor Alters irgend eine Begleitung von Musikinstrumenten ihre Anwendung gefunden habe? Wenn man auch für diese Annahme nur höchst selten welche bestimmte Angaben findet, und es wahrscheinlicher ist, dass man sie im Allgemeinen ohne deren Begleitung vortrug, so sprechen doch wieder andererseits Gründe dafür, dass man sich wenigstens in Gegenden und an Orten ihrer bediente, wo man dieselben auch zu anderen gottesdienstlichen Feierlichkeiten verwendete. Das hier nachfolgende Stück No. 8 von Rheinau, erwähnt ausdrücklich des Gebrauchs der Orgel zu den für das Drama angepassten Wechselgesängen des „Victimae paschali“, wenigstens bei jenen Sätzen, die der Sängerchor vorzutragen hatte. Auch bei dem schon früher erwähnten Drama „Daniel“ bei Coussemaker erscheint deren Anwendung beim Chorgesange der Cytharisten ganz augenscheinlich, indem dabei der Text nothwendig die Mitwirkung von Cythern, Pauken und ähnlichen Musikinstrumenten zum Gesange erfordert. So heifst es da unter Anderem: „Resonent et tympana, Cytharistae tangant cordas; Musicorum organa resonent ad ejus praeconia.“

Begreiflich fand diese Begleitung, wenigstens bei den älteren Drama, nur einstimmig und je nach den Instrumenten, derer man sich bediente, auch in der Octave statt, indem damals von der harmonischen Kunst noch nicht die Rede sein konnte. Selbst von der Anwendung der noch einfachen Hucbald'schen Grundsätze über Harmonie fanden wir in diesen Gesängen noch keine Spur.

———

No 1. Die Auferstehung Jesu.

In resurrectione.



pu - lis e - jus et Pe-tro, quia sur- re - - xit Chri-stus.

Mulieres redeuntes secum cantant.

Dicant nunc Ju - de - i quo -

mo - do mi - li - tes cu - sto - di - en - tes se - pul - chrum

per - di - de - runt re-gem ad la-pi-dis po-si-ti - o - nem

qua - re non ser - vabant pe - tram ju - sti - ti - ae?

aut se - pul - tum red-dant, aut re - sur - gen - tem a - do -

rent no-bis-cum di - - cen - tes: al - le - lu - ja

Venientes autem ad discipulos dicunt

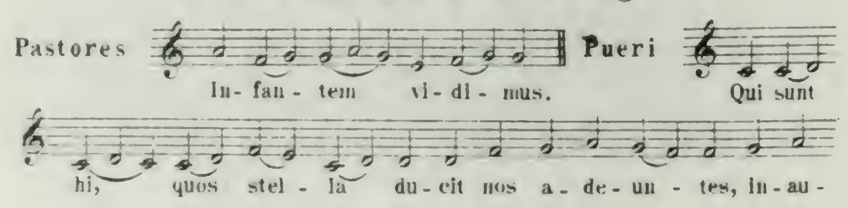
Ad mo - nu - men - tum ve - ni - mus

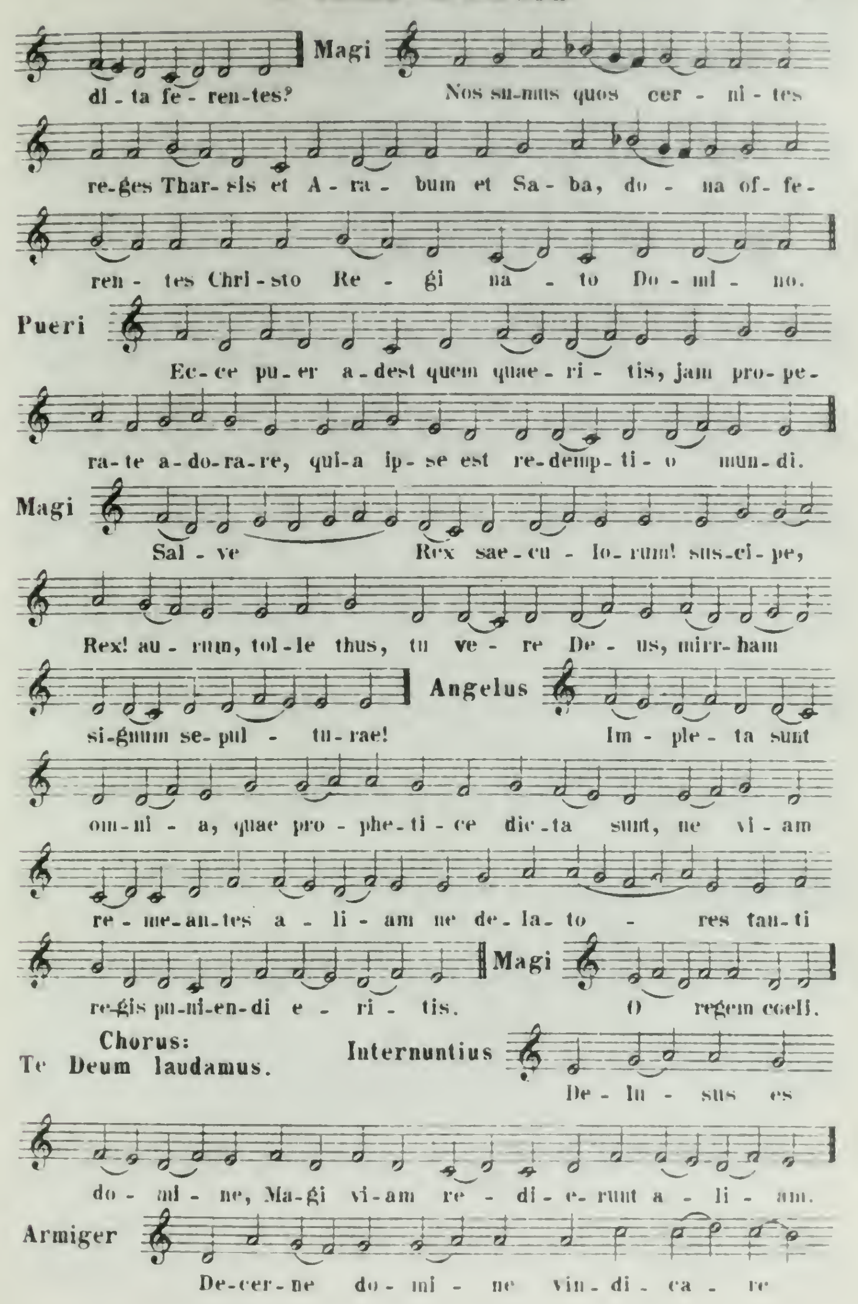
plo - ran - tes an - ge - lum do - mi - ni se - den - tem

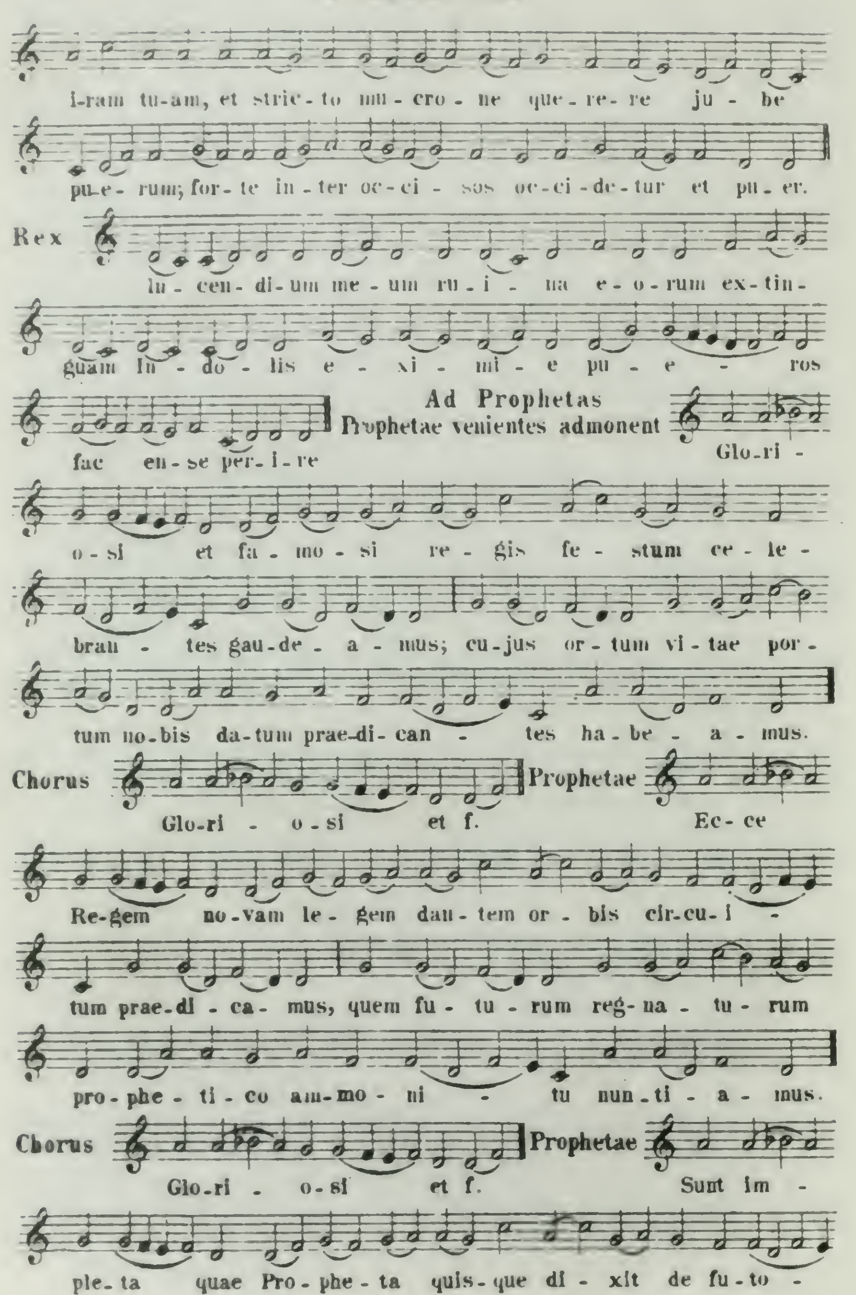
vi - di - mus ac di - cen - tem qui - a sur -

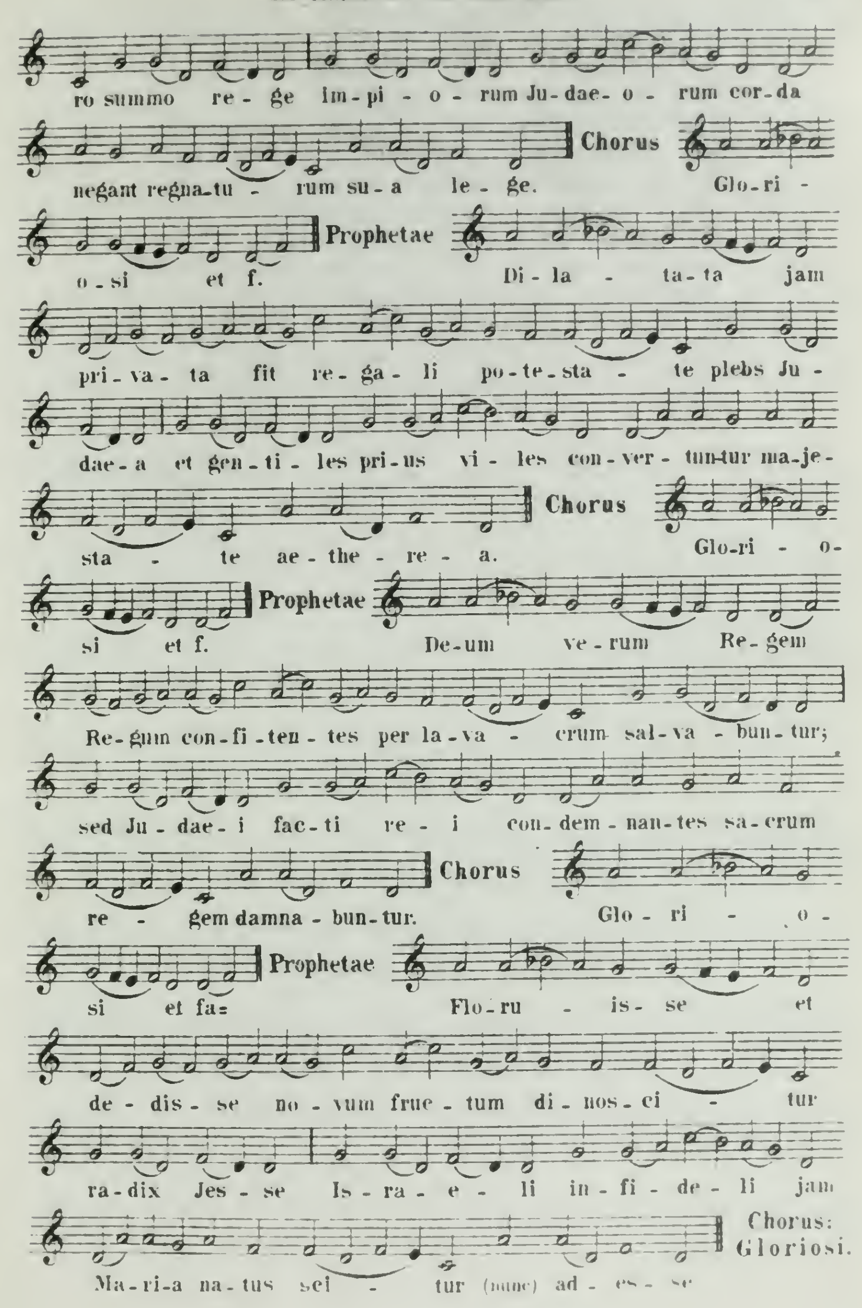
re - xit Chri - stus. Chorus. Te deum laudamus.

Nº 2. Die hl. drei Könige.




Magi
di - ta fe - ren-tes?
Nos su-mus quos cer - ni - tes
re-ges Thar-sis et A - ra - bum et Sa - ba, do - na of - fe -
ren - tes Chri - sto Re - gi na - to Do - mi - no.
Pueri
Ec-ce pu-er a-dest quem quae - ri - tis, jam pro-pe -
ra-te a-do-ra-re, qui-a ip-se est re-demp-ti - o mun-di.
Magi
Sal - ve Rex sae-cu - lo-rum! sus-ci-pe,
Rex! au - rum, tol-le thus, tu ve - re De - us, mirr-ham
Angelus
si-gnum se-pul - tu-rae!
Im - ple - ta sunt
om-ni - a, quae pro - phe-ti - ce dic-ta sunt, ne vi - am
re - me-an-tes a - li - am ne de-la-to - res tan-ti
Magi
re-gis pu-ni-en-di e - ri - tis.
O regem coeli.
Chorus:
Te Deum laudamus.
Internuntius
De - lu - sus es
do - mi - ne, Ma-gi vi-am re - di-e-runt a - li - am.
Armiger
De-cer-ne do-mi - ne vin-di-ca - re

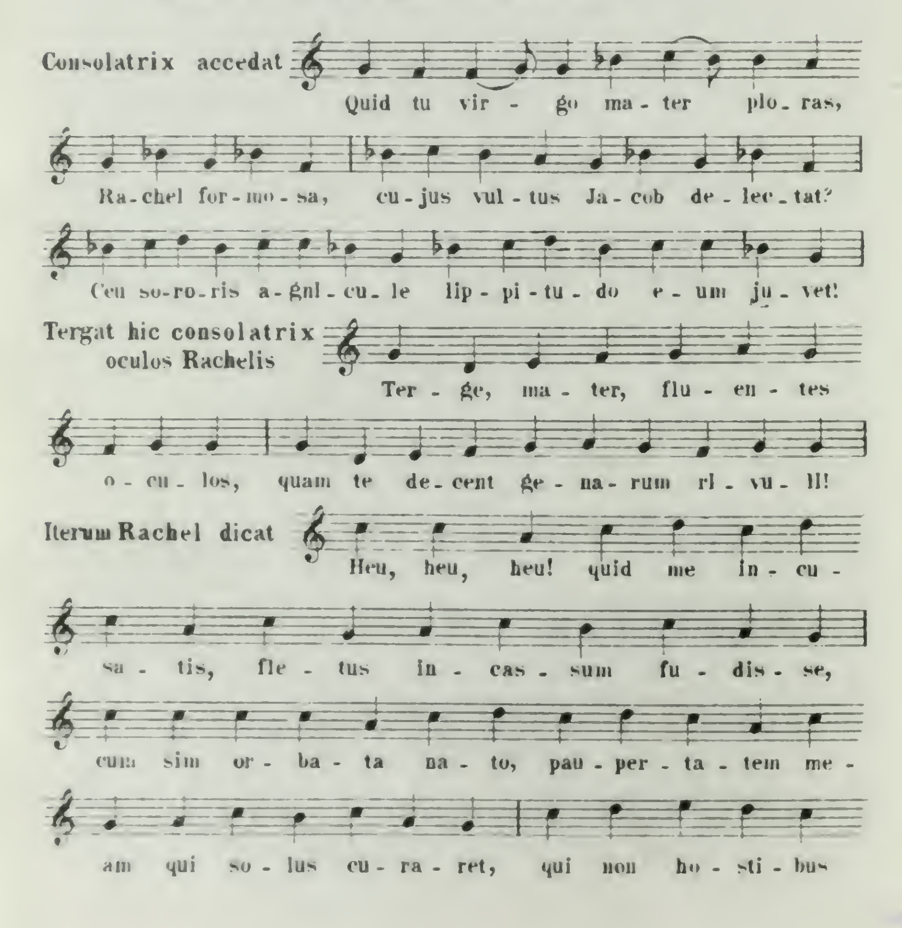

i-ram tu-am, et stric-to mu-cro-ne que-re-re ju-be
pu-e-rum; for-te in-ter oc-ci-sos oc-ci-de-tur et pu-er.
Rex
In-cen-di-um me-um ru-i-na e-o-rum ex-tin-
guam In-do-lis e-xi-mi-e pu-e-ros
fac en-se per-i-re
Ad Prophetas
Prophetae venientes admonent
Glo-ri-
o-si et fa-mo-si re-gis fe-stum ce-le-
bran-tes gau-de-a-mus; cu-jus or-tum vi-tae por-
tum no-bis da-tum prae-di-can-tes ha-be-a-mus.
Chorus
Glo-ri-o-si et f.
Prophetae
Ec-ce
Re-gem no-vam le-gem dan-tem or-bis cir-cu-i-
tum prae-di-ca-mus, quem fu-tu-rum reg-na-tu-rum
pro-phe-ti-co am-mo-ni-tu nun-ti-a-mus.
Chorus
Glo-ri-o-si et f.
Prophetae
Sunt im-
ple-ta quae Pro-phe-ta quis-que di-xit de fu-to-


ro summo re - ge im - pi - o - rum Ju - dae - o - rum cor - da
negant regna_tu - rum su - a le - ge.
Chorus
Glo - ri -
o - si et f.
Prophetae
Di - la - ta - ta jam
pri - va - ta fit re - ga - li po - te - sta - te plebs Ju -
dae - a et gen - ti - les pri - us vi - les con - ver - tun-tur ma - je -
sta - te ae - the - re - a.
Chorus
Glo - ri - o -
si et f.
Prophetae
De - um ve - rum Re - gem
Re - gum con - fi - ten - tes per la - va - crum sal - va - bun - tur;
sed Ju - dae - i fac - ti re - i con - dem - nan - tes sa - crum
re - gem damna - bun - tur.
Chorus
Glo - ri - o -
si et fa:
Prophetae
Flo - ru - is - se et
de - dis - se no - vum fruc - tum di - nos - ci - tur
ra - dix Jes - se Is - ra - e - li in - fi - de - li jam
Ma - ri - a na - tus sci - tur (nunc) ad - es - se
Chorus:
Gloriosi.

Nº 3. Die jammernde Rachel.

Rachel plorans super pueros dicat:

O dolor, o patrum mutataque gaudia matrum!
ad lugubres luctus lacrymarum fundite fluctus!
Heu teneri partus! laceros quos cernimus artus!
heu dulces nati, sola rabie jugulati!
Quid commisistis quod talia fata subistis?
cur vitam vobis livor subtraxit Herodis,
quam nondum vere vos cognovistis habere?
Heu quem nec pietas, nec vestra coercuit etas!
Heu matres misere, que cogimur ista videre!
Cur autem natis patimur superesse necatis?
saltem morte pari nobis licet hos comitari!



ce - de - ret an - gu - stos ter - mi - nos, quos mi - hi

Ja - cob ac - qui - si - vit, qui - que sto - li - dis fra -

tri - bus, quos mul - tos, proh do - lor! ex - tu - li, es -

set pro - fu - tu - rus. Consolatrix accedens dicat Num-quid flen -

dus est i - ste, qui reg - num pos - si - det ce - le - ste,

qui - que pre - ces fre - quen - tans mi - se - ris fra - tri - bus

a - pud De - um au - xi - li - a - tur. Te Deum laudamus.

Nº 4. Der Besuch des Grabes Christi
am Osterfeste.

(Ad visitandam dominicam sepulturam.)



Altera item sola

Jam per-cus-so ce - u
pa - sto - re o - ves er - rant mi - se - re
sic ma-gi-stro de-cen-den-te tur-ban-tur dis - ci-pu-li
at-que nos e - o ab-sen-te do-lor te-net ni-mi - us.

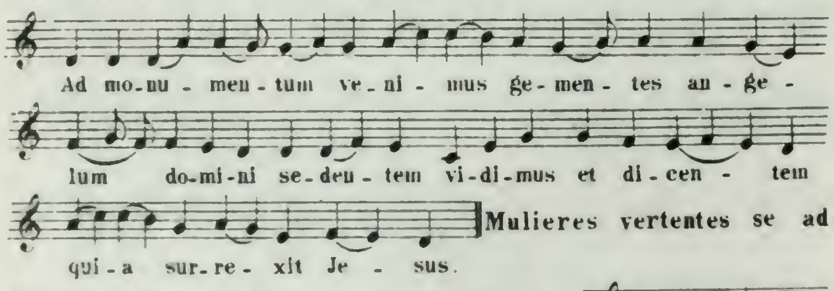
Maria Magdalena

Sed e - a - mus et ad
e - jus pro - pe - - re - mus tu - mu - lum,
si di - le - xi - mus vi - ven - tem di - li - ga - mus
mor-tu - um.

Simul cantent:

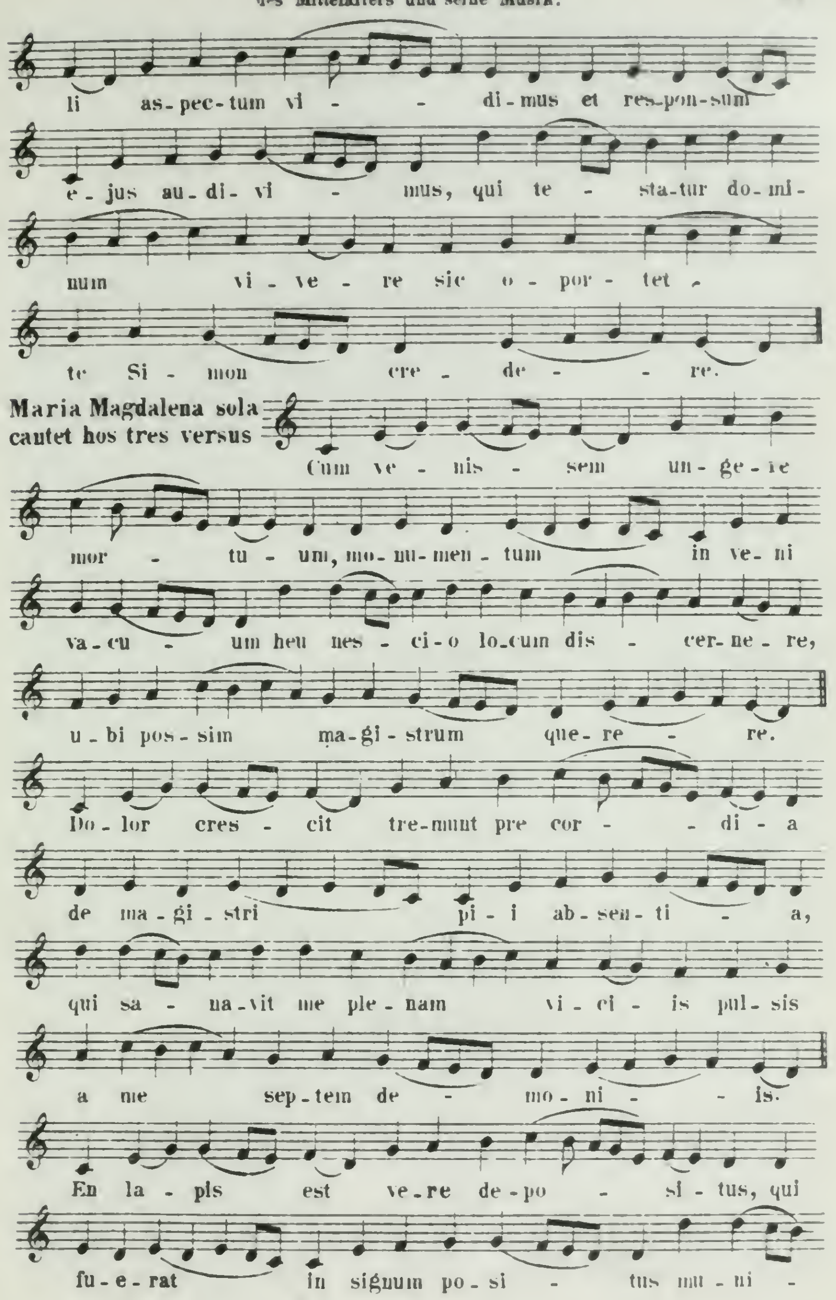
Quis re - vol - vet
no - bis la - pi - dem ab ho-sti-o mo - nu - men - ti?

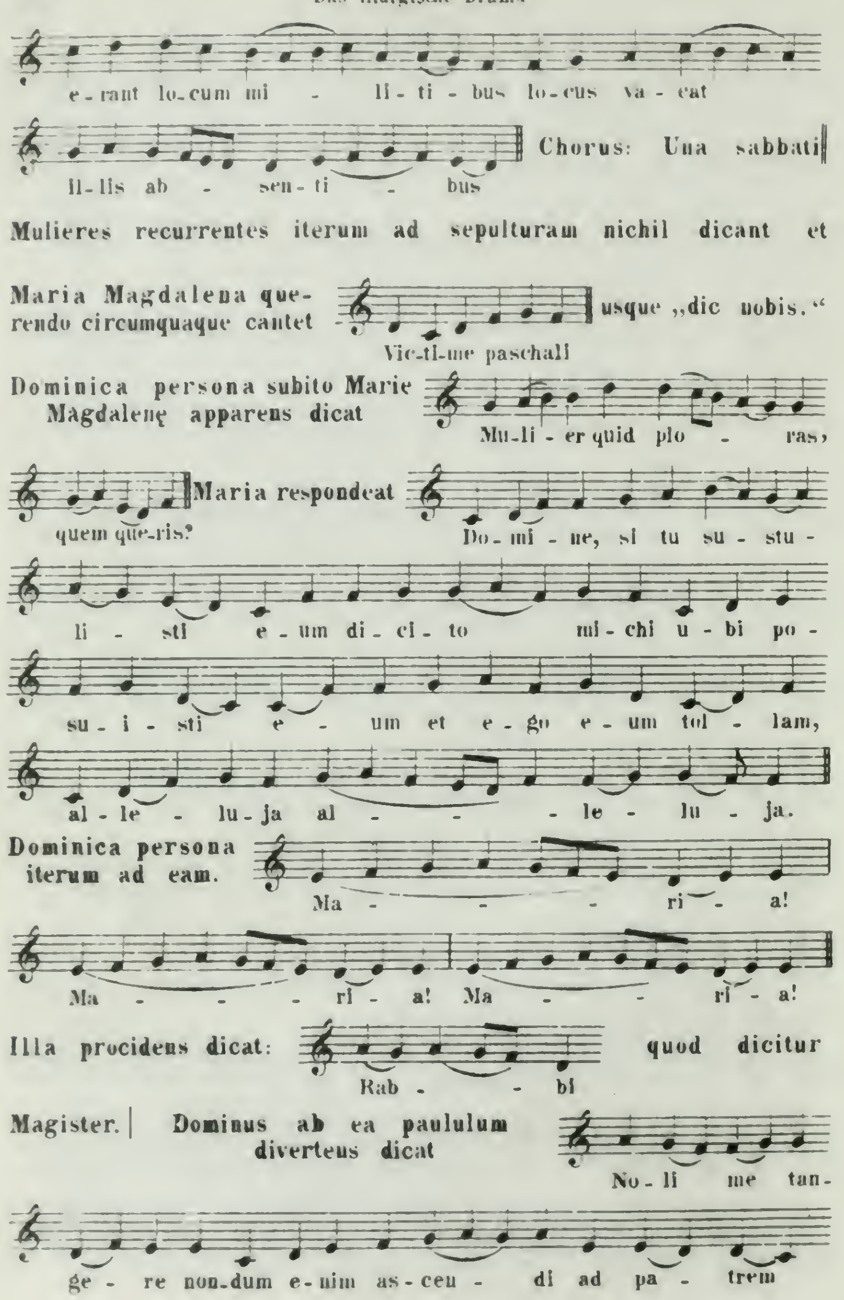
Angelus: Quem vos quem flentes ‖ **Mulieres:** Nos Jesum Christum ‖ **Item Angelus:** Non est hic vere ‖ **Mulieres revertentes cantent ad chorum**

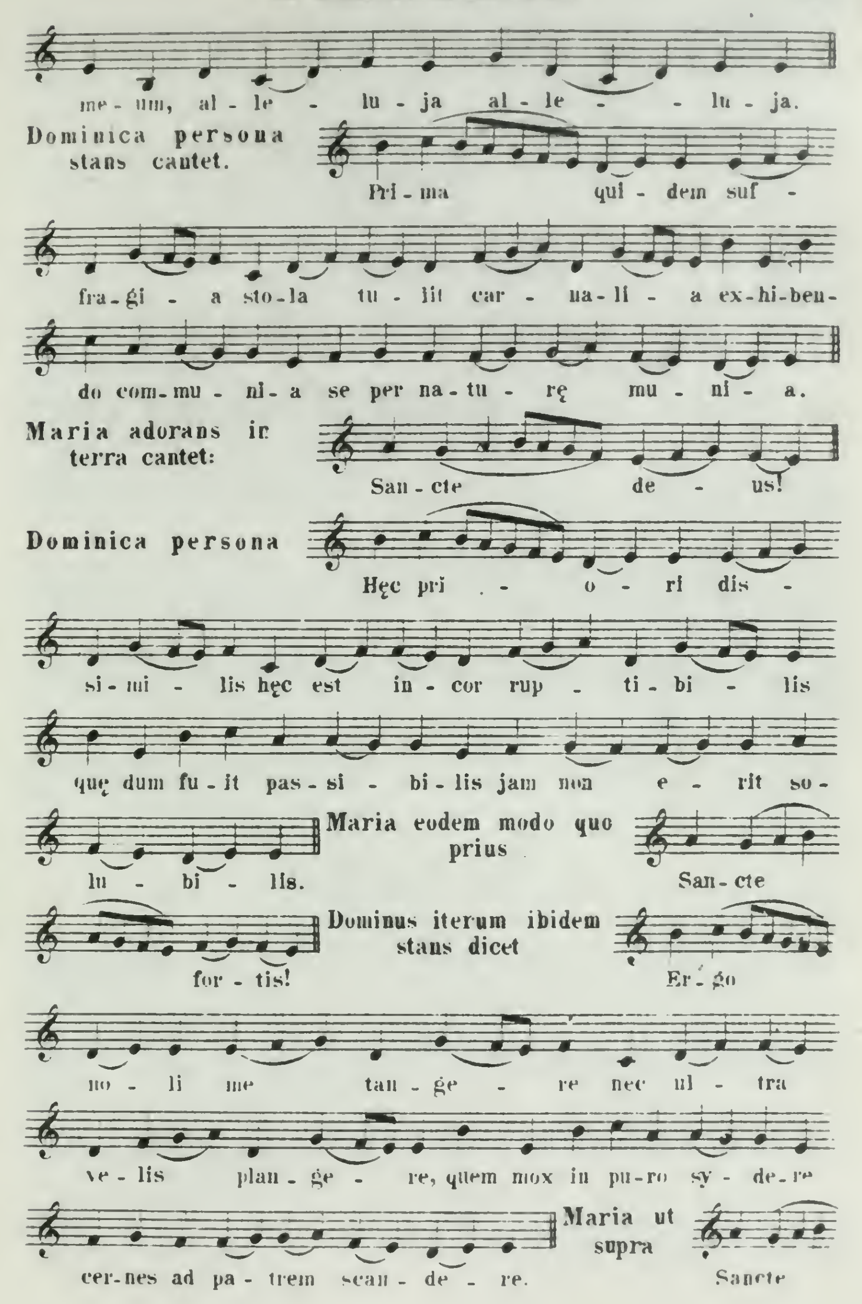


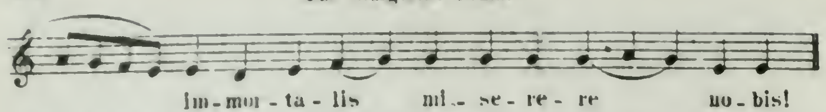
Mulieres vertentes se ad personam Petri Apostoli omnes cantent:

Et an-ge -


li as-pec-tum vi - - di-mus et res-pon-sum
e-jus au-di-vi - mus, qui te - sta-tur do-mi-
num vi-ve-re sic o-por-tet
te Si-mon cre-de - - re.
Maria Magdalena sola cantet hos tres versus
Cum ve-nis - sem un-ge-re
mor - tu-um, mo-nu-men-tum in ve-ni
va-cu - um heu nes-ci-o lo-cum dis - cer-ne-re,
u-bi pos-sim ma-gi-strum que-re - re.
Do-lor cres - cit tre-munt pre cor - - di - a
de ma-gi-stri pi-i ab-sen-ti - a,
qui sa - na-vit me ple-nam vi-ci - is pul-sis
a me sep-tem de - mo-ni - - is.
En la - pis est ve-re de-po - si-tus, qui
fu-e-rat in signum po-si - tus mu-ni -

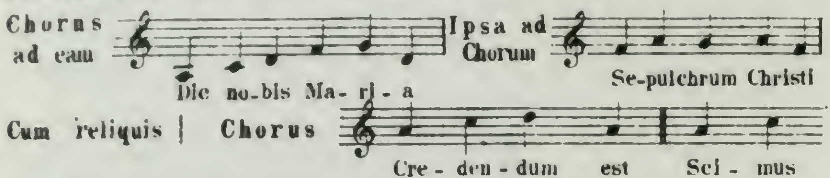

e-rant lo-cum mi - li-ti-bus lo-cus va-cat
il-lis ab - sen-ti - bus
Chorus: Una sabbati
Mulieres recurrentes iterum ad sepulturam nichil dicant et
Maria Magdalena querendo circumquaque cantet
Vic-ti-me paschali
usque „dic nobis."
Dominica persona subito Marie Magdalenę apparens dicat
Mu-li-er quid plo - ras,
quem que-ris?
Maria respondeat
Do-mi-ne, si tu su-stu-
li - sti e-um di-ci-to mi-chi u-bi po-
su-i-sti e - um et e-go e-um tol - lam,
al-le - lu-ja al - - - le - lu - ja.
Dominica persona iterum ad eam.
Ma - - - ri - a!
Ma - - - ri - a! Ma - - ri - a!
Illa procidens dicat:
Rab - bi
quod dicitur
Magister.
Dominus ab ea paululum diverteus dicat
No-li me tan-
ge - re non-dum e-nim as-cen - di ad pa - trem


me - um, al - le - lu - ja al - le - - lu - ja.
Dominica persona stans cantet.
Pri - ma qui - dem suf -
fra - gi - a sto - la tu - lit car - na - li - a ex - hi - ben -
do com - mu - ni - a se per na - tu - rę mu - ni - a.
Maria adorans in terra cantet:
San - cte de - us!
Dominica persona
Hęc pri - o - ri dis -
si - mi - lis hęc est in - cor rup - ti - bi - lis
quę dum fu - it pas - si - bi - lis jam non e - rit so -
lu - bi - lis.
Maria eodem modo quo prius
San - cte
for - tis!
Dominus iterum ibidem stans dicet
Er - go
no - li me tan - ge - re nec ul - tra
ve - lis plan - ge - re, quem mox in pu - ro sy - de - re
cer - nes ad pa - trem scan - de - re.
Maria ut supra
Sancte



Item dominus ad eam: „Nunc ignaros hujus rei
fratres certos reddes mei
gallileam dic ut eant
et me viventem videant.“

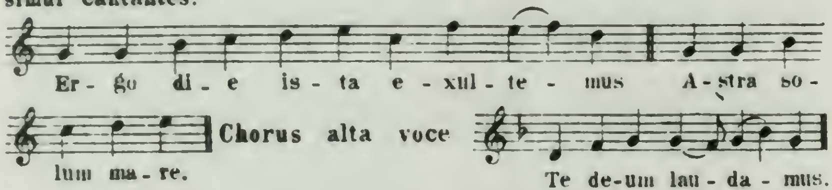
Maria reliquis comitantibus ad chorum sola dicat: Surrexit enim sicut.



Chri-stum

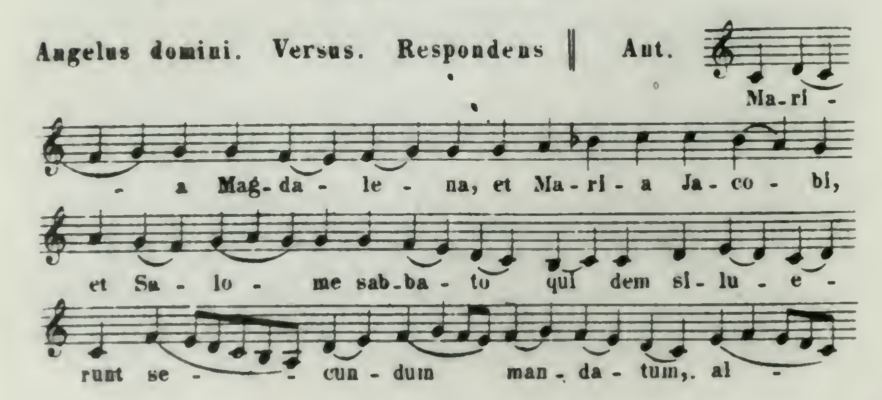
Item Chorus: Currebant duo simul

Interea cum mulieribus Petrus et Johannes currant et Johannes praecurrens exspectet Petrum et nihil invenientes revertantur simul cantantes:



V. Die Osterfeier.

Angelus domini. Versus. Respondens ‖ Ant.



- le-lu-ja. Cum au - tem tran-sis - set sab - ba - tum

e - men-tes a - ro - ma - ta ve - ne - - runt

un - ge - re Je - sum. **Alleluja, Alleluja**

Duo Prespiteri: quis revolvet nobis lapidem ab hostio monumenti?
Alleluja, alleluja.

Duo Diacones respondent: Quem que - - ri - - tis

in se - pul - chro, o Chri - sti - co - le?

Item Sacerdotes Je - sum Na - za - re - num cru - ci - fi - xum,

o ce - li - co - le. **Item diacones** Non est

hic sur - re - xit si - cut pre - di - xe - rat,

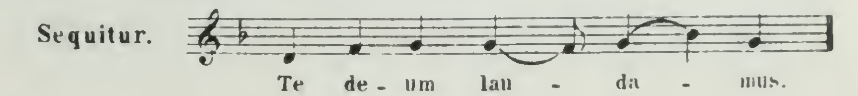
i - te nun - ti - a - te, qui - a sur - re - xit.

Ant. Ve - ni - te, et vi - de - te lo - cum, u - bi

po - si - tus e - rat do - mi - nus Al - le - lu -

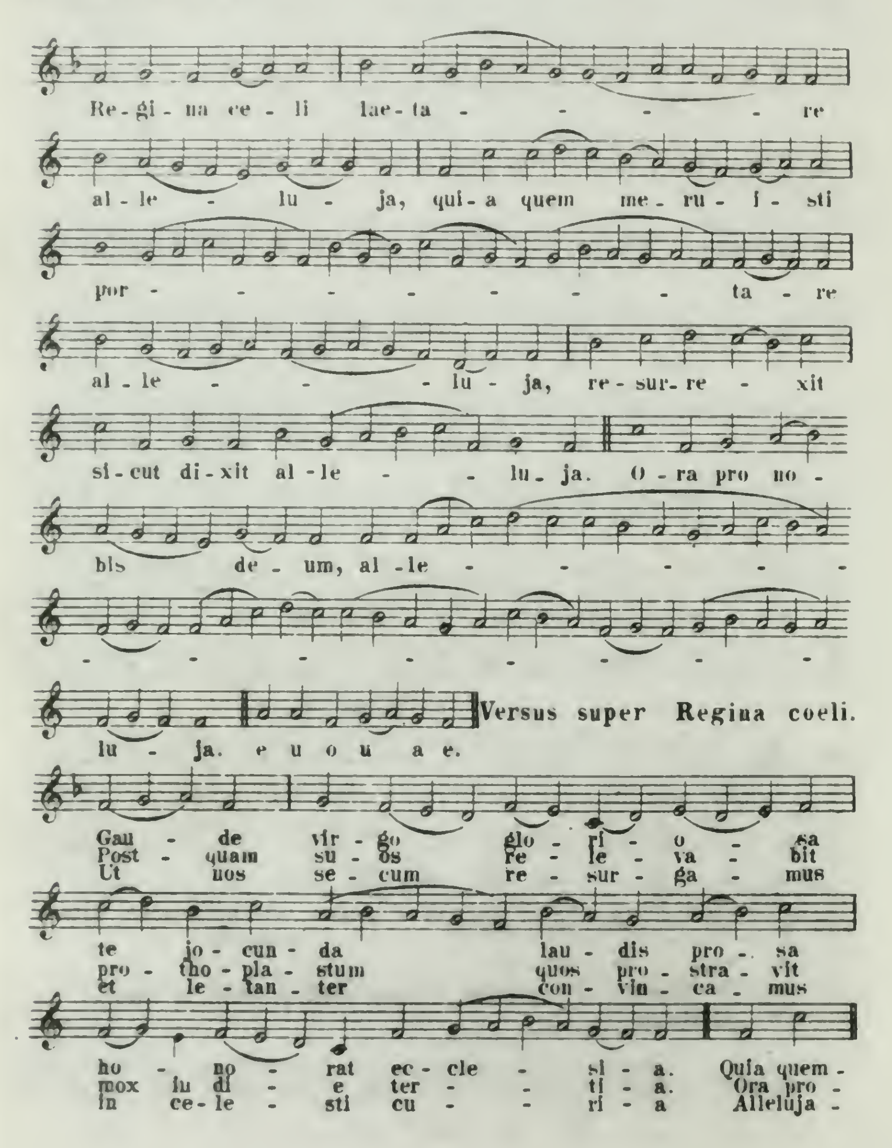
ja, al - le - lu - ja. **Tunc omnes venientes ante Altare cantant:**

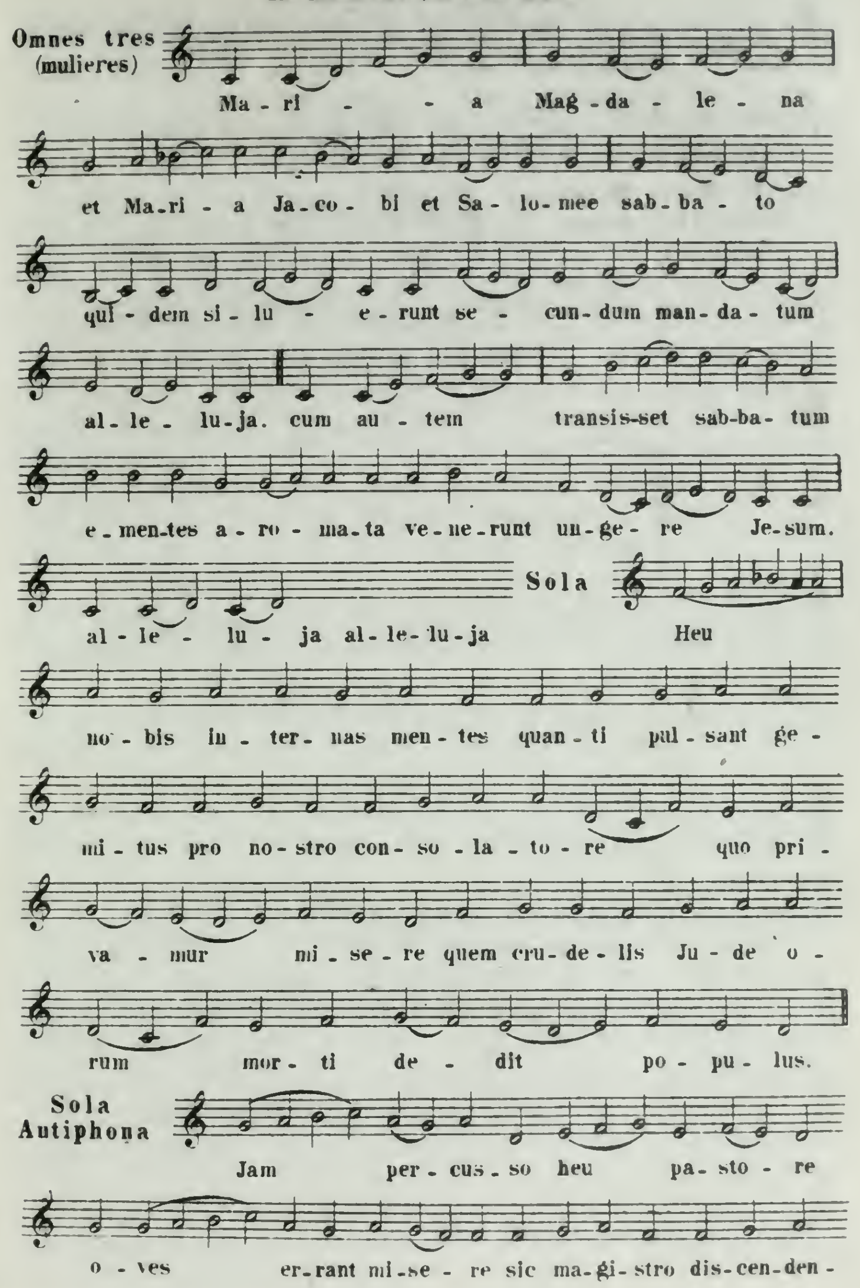
Ant. Surrexit dominus de sepulchro qui pro nobis pedendit in ligno.
All. All. Alleluja.

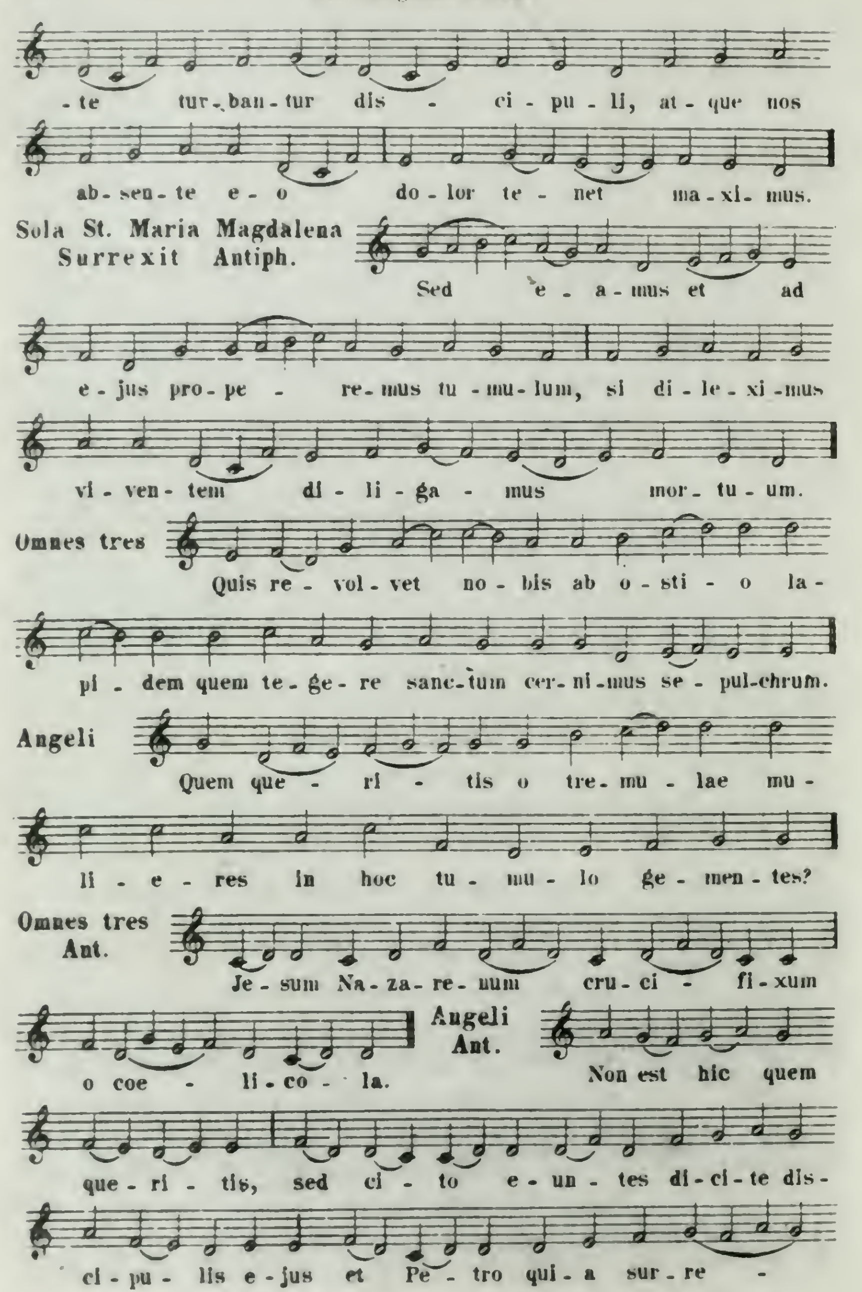


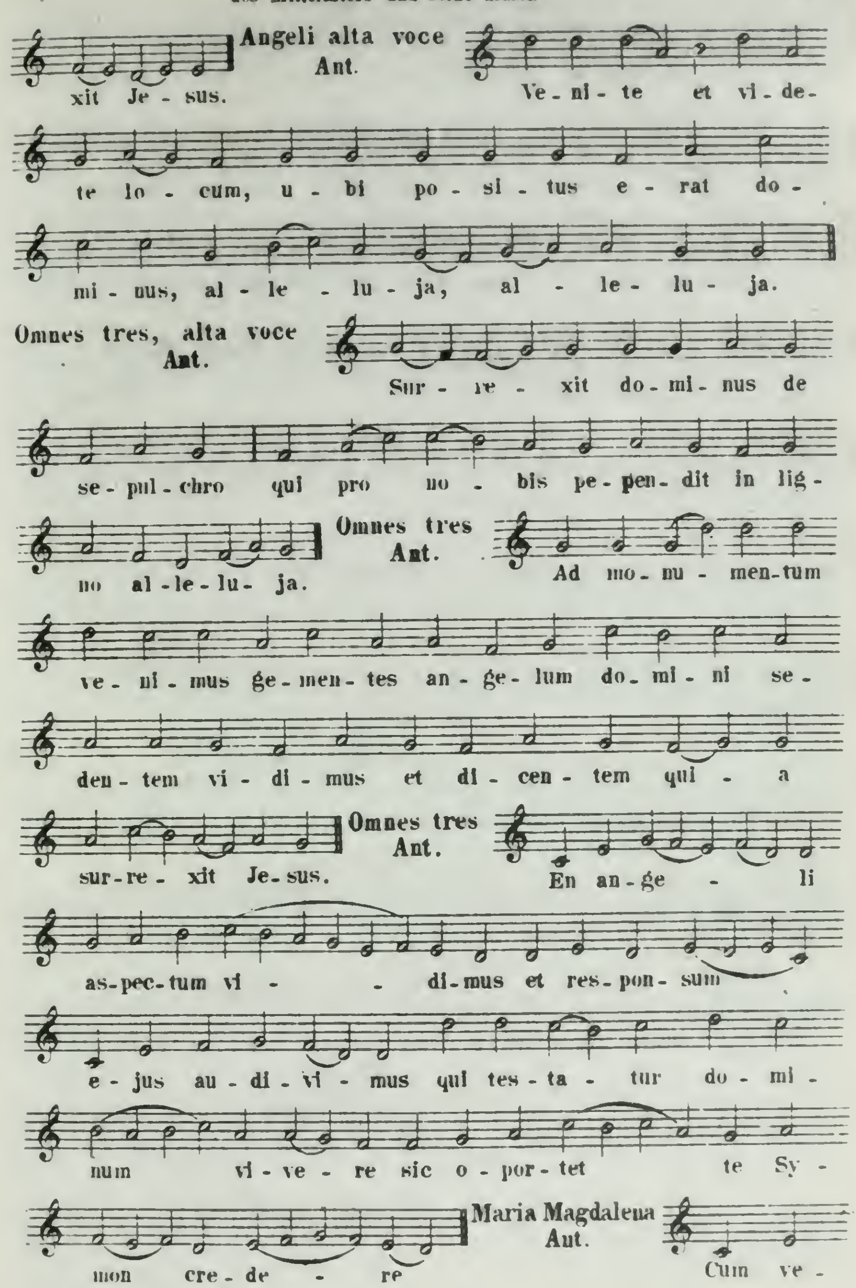
Nº 6. Die drei hl. Frauen am Grabe.

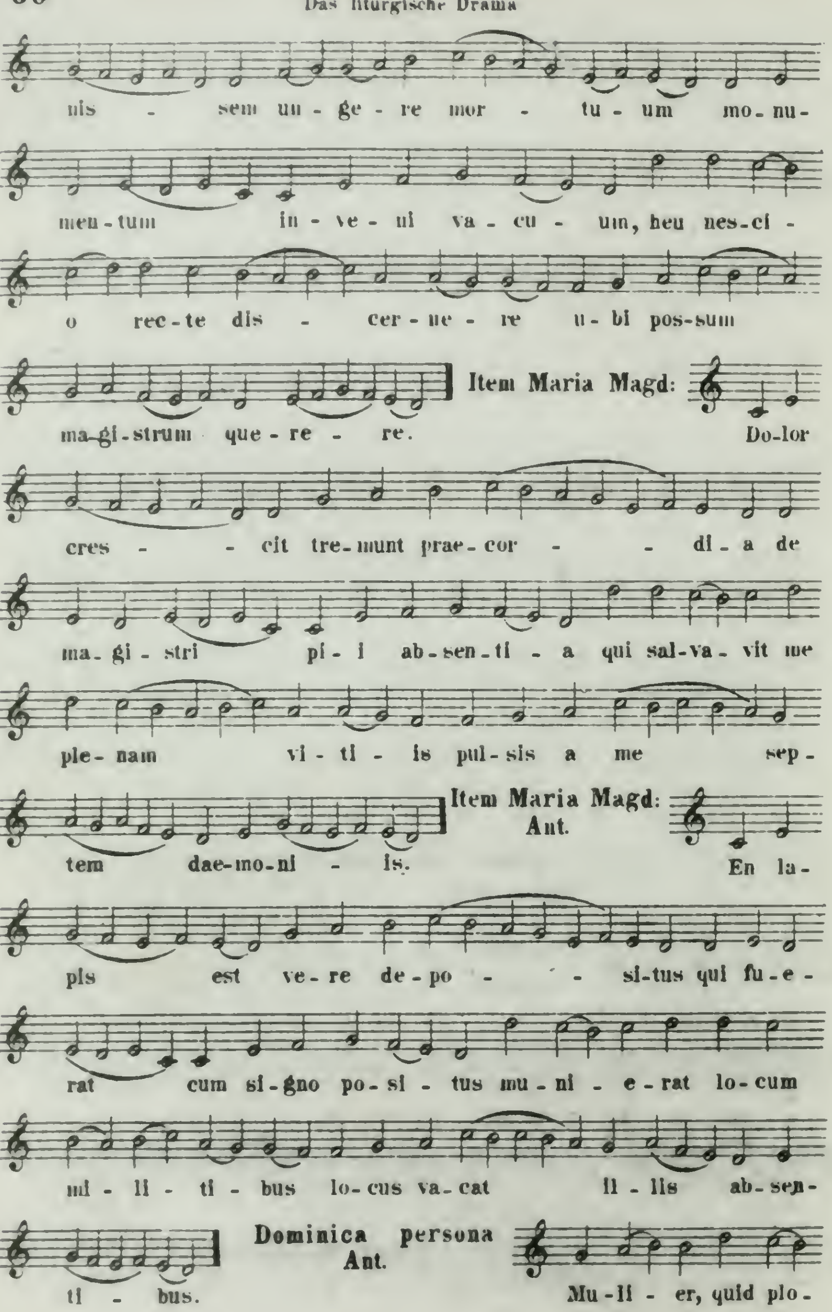
Anno domini 1372 in vigilia pasce factum est hoc opus per fratres s. fratrem Waltherum Mirer et Johannem Grebler et Waltherum Stauffacher; qui inveniat ipsum reddat ipsis sub poena jehenae ignis. (Cod. Engelbergensis I 4/23.)

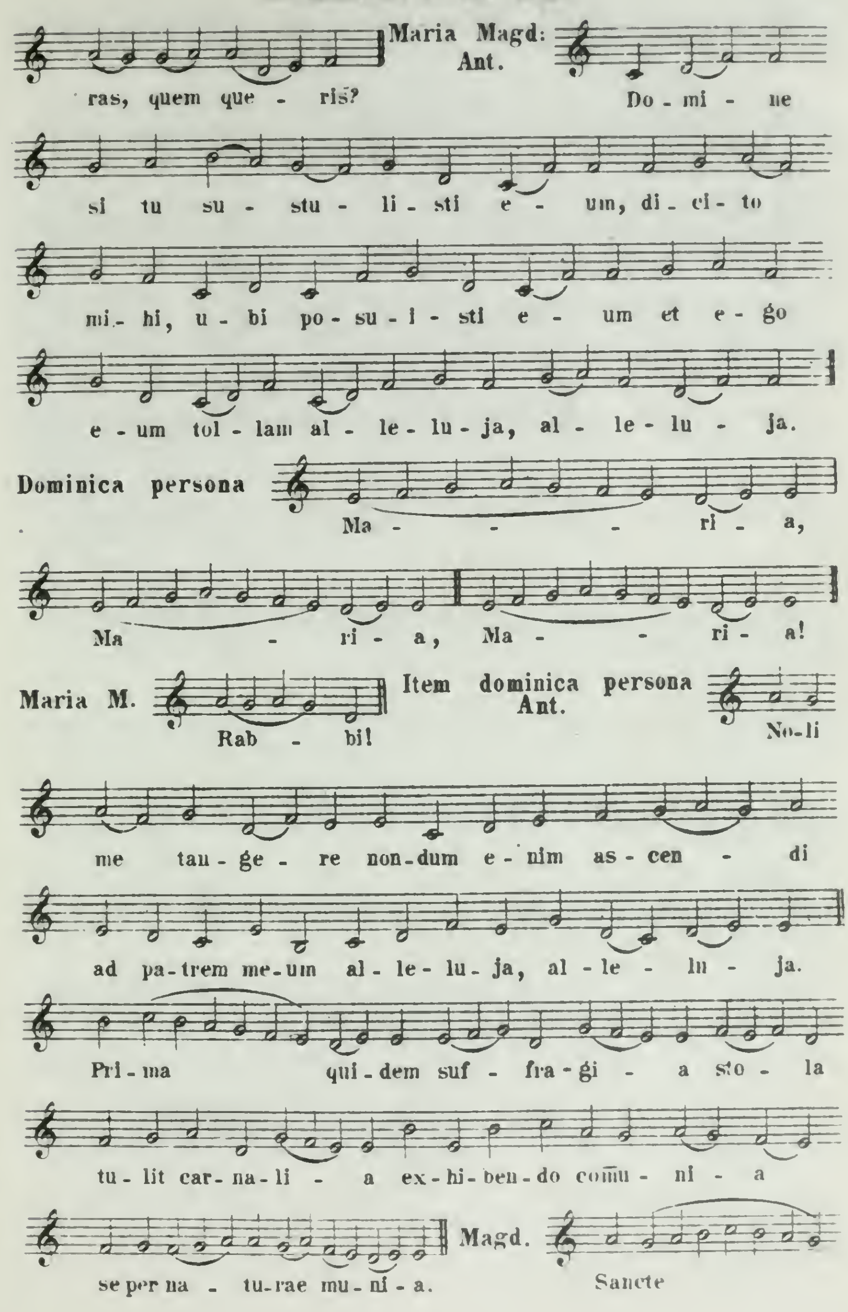


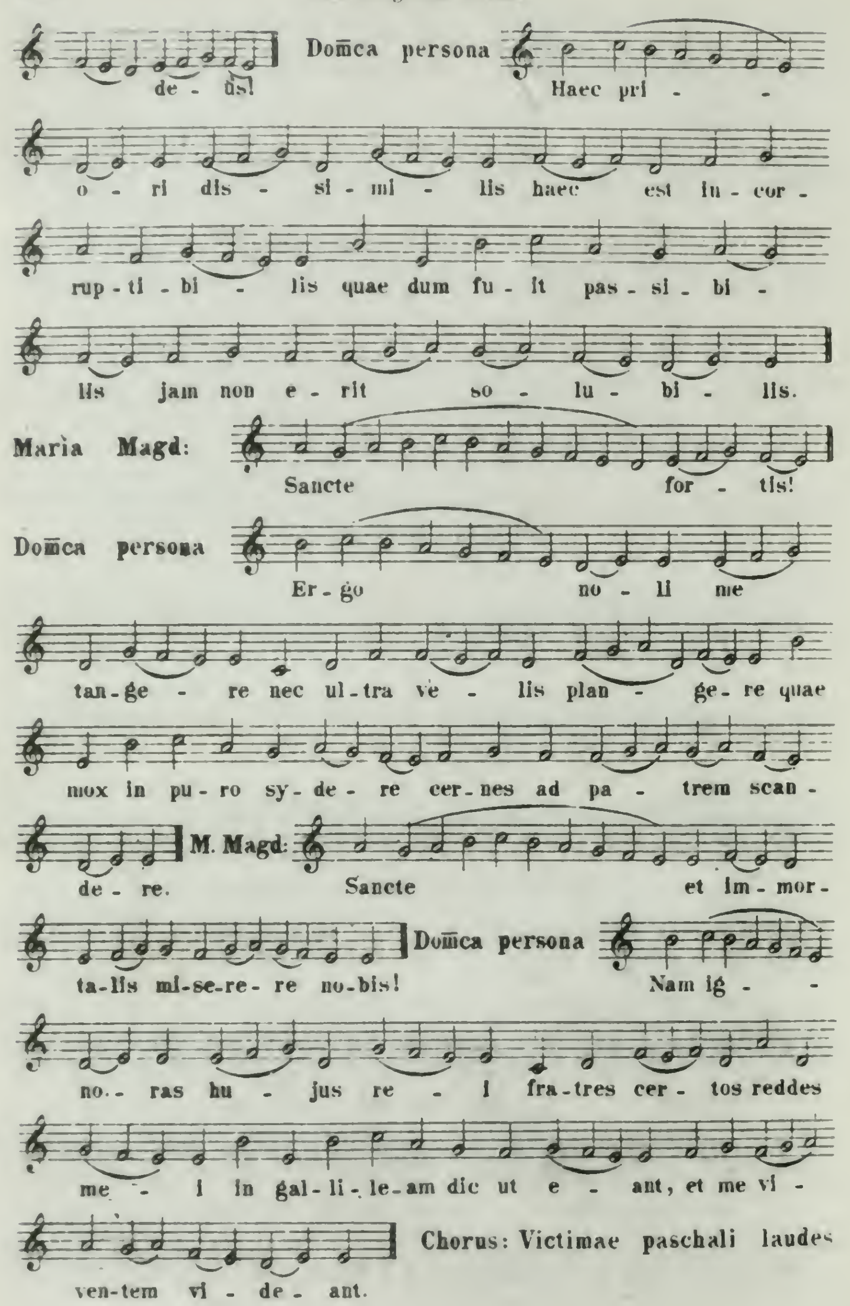

Omnes tres (mulieres)
Ma - ri - - a Mag - da - le - na
et Ma-ri - a Ja-co - bi et Sa - lo - mee sab - ba - to
qui - dem si - lu - e - runt se - cun - dum man - da - tum
al - le - lu - ja. cum au - tem transis-set sab-ba - tum
e - men-tes a - ro - ma - ta ve - ne - runt un - ge - re Je - sum.
al - le - lu - ja al - le - lu - ja
Sola
Heu
no - bis in - ter - nas men - tes quan - ti pul - sant ge -
mi - tus pro no - stro con - so - la - to - re quo pri -
va - mur mi - se - re quem cru - de - lis Ju - de o -
rum mor - ti de - dit po - pu - lus.
Sola Antiphona
Jam per - cus - so heu pa - sto - re
o - ves er - rant mi - se - re sic ma - gi - stro dis - cen - den -


-te tur-ban-tur dis - ci-pu-li, at-que nos
ab-sen-te e-o do-lor te-net ma-xi-mus.
Sola St. Maria Magdalena
Surrexit Antiph.
Sed e-a-mus et ad
e-jus pro-pe - re-mus tu-mu-lum, si di-le-xi-mus
vi-ven-tem di-li-ga - mus mor-tu-um.
Omnes tres
Quis re-vol-vet no-bis ab o-sti - o la-
pi - dem quem te-ge-re sanc-tum cer-ni-mus se-pul-chrum.
Angeli
Quem que - ri - tis o tre-mu-lae mu-
li - e - res in hoc tu-mu-lo ge-men-tes?
Omnes tres
Ant.
Je-sum Na-za-re-num cru-ci - fi-xum
o coe - li-co - la.
Angeli
Ant.
Non est hic quem
que-ri - tis, sed ci - to e-un - tes di-ci-te dis-
ci-pu - lis e-jus et Pe - tro qui-a sur-re -


Angeli alta voce
Ant.
xit Je - sus.
Ve - ni - te et vi - de -
te lo - cum, u - bi po - si - tus e - rat do -
mi - nus, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
Omnes tres, alta voce
Ant.
Sur - re - xit do - mi - nus de
se - pul - chro qui pro no - bis pe - pen - dit in lig -
no al - le - lu - ja.
Omnes tres
Ant.
Ad mo - nu - men - tum
ve - ni - mus ge - men - tes an - ge - lum do - mi - ni se -
den - tem vi - di - mus et di - cen - tem qui - a
sur - re - xit Je - sus.
Omnes tres
Ant.
En an - ge - li
as - pec - tum vi - di - mus et res - pon - sum
e - jus au - di - vi - mus qui tes - ta - tur do - mi -
num vi - ve - re sic o - por - tet te Sy -
mon cre - de - re
Maria Magdalena
Ant.
Cum ve -

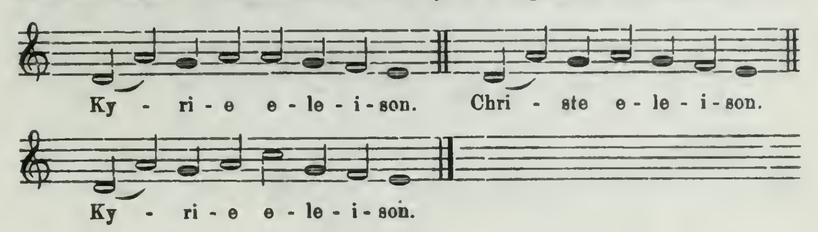

nis - sem un - ge - re mor - tu - um mo - nu -
men - tum in - ve - ni va - cu - um, heu nes - ci -
o rec - te dis - cer - ne - re u - bi pos - sum
ma - gi - strum que - re - re.
Item Maria Magd:
Do - lor
cres - - cit tre - munt prae - cor - - di - a de
ma - gi - stri pi - i ab - sen - ti - a qui sal - va - vit me
ple - nam vi - ti - is pul - sis a me sep -
tem dae - mo - ni - is.
Item Maria Magd: Ant.
En la -
pis est ve - re de - po - - si - tus qui fu - e -
rat cum si - gno po - si - tus mu - ni - e - rat lo - cum
mi - li - ti - bus lo - cus va - cat il - lis ab - sen -
ti - bus.
Dominica persona Ant.
Mu - li - er, quid plo -


Maria Magd: Ant.
ras, quem que - ris?
Do - mi - ne
si tu su - stu - li - sti e - um, di - ci - to
mi - hi, u - bi po - su - i - sti e - um et e - go
e - um tol - lam al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
Dominica persona
Ma - - - ri - a,
Ma - ri - a, Ma - - ri - a!
Maria M.
Rab - bi!
Item dominica persona Ant.
No-li
me tan - ge - re non-dum e - nim as - cen - di
ad pa-trem me-um al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
Pri - ma qui - dem suf - fra - gi - a sto - la
tu - lit car - na - li - a ex - hi - ben - do comu - ni - a
se per na - tu - rae mu - ni - a.
Magd.
Sancte

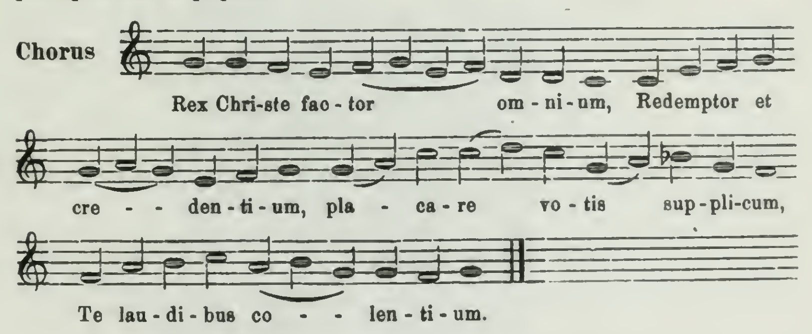

Dom̃ca persona
de - us!
Haec pri - -
o - ri dis - si - mi - lis haec est in - cor -
rup - ti - bi - lis quae dum fu - it pas - si - bi -
lis jam non e - rit so - lu - bi - lis.
Maria Magd:
Sancte for - tis!
Dom̃ca persona
Er - go no - li me
tan - ge - re nec ul - tra ve - lis plan - ge - re quae
mox in pu - ro sy - de - re cer - nes ad pa - trem scan -
de - re.
M. Magd:
Sancte et im - mor -
ta - lis mi - se - re - re no - bis!
Dom̃ca persona
Nam ig - -
no - ras hu - jus re - i fra - tres cer - tos reddes
me - i in gal - li - le - am dic ut e - ant, et me vi -
ven - tem vi - de - ant.
Chorus: Victimae paschali laudes

N°. 7. Die Leidensstunden des Herrn.

Repetitâ ad Benedictus antiphonâ, cantantur a pueris proximè sequentia hoc ordine. Kyrie primum canitur à puero, qui est retro summum altare. Christe eleison ab illo, qui est in S. Findani: Kyrie vero ultimum ab eo, qui in S. Benedicti sacello erit. Sed invertatur ordo iste oportet, dum altera vice incipiat Kyrie, qui est in sacello S. Findani: Christe, in S. Benedicti Kyrie in summo altari. Tertia autem vice Kyrie incipiat in S. Benedicti etc.



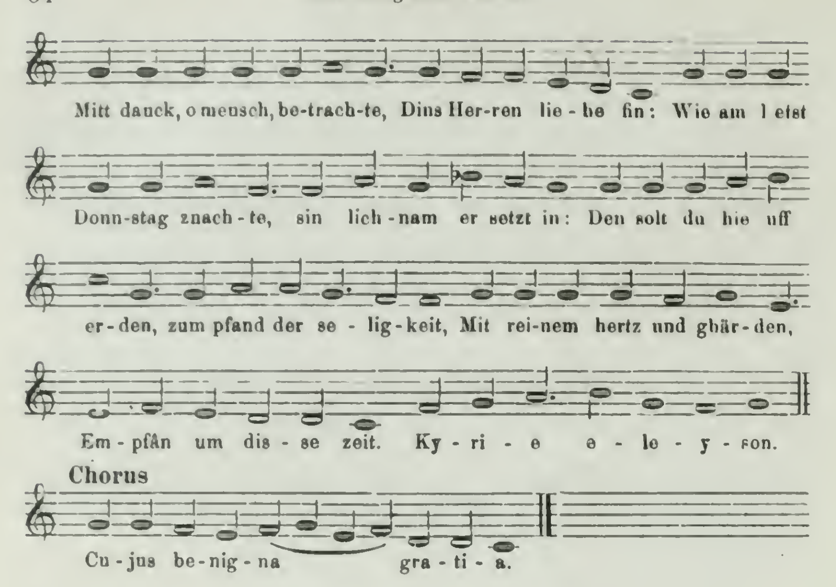
Quoties ultimum Kyrie cantatum est, toties fit pulsus cum tabulis. NB. Puerorum quisque proripit se, dum incipitur Hymnus sequens, è suo constituto loco ad Chori ingressum lateris P. Prioris, ut illic teutonici Versus ab illis cantandi commodius percipiantur a populo.



Pueri simul in chori ingressu conjuncti latus quoad P. Prioris, cantant sequentes versus melodia subscripta.

Observandum; Notulas, pracsertim duplices versus folii lateras, positas, non posse cuivis syllabae in sequentibus versibus inservire, sed interdum eas minui aut augeri, aut dividi oportere.

Versus germanici sequentes cantantur à pueris sub ingressu Chori inter altaria b. M. V. et Ss. Virginum.



Crucis per alma vulnera
Virtute solvit ardua,
Primi parentis vincula.

Pueri. 2. Sohn Gottes in der ewigkeit,
aller welt ein trost:
Durch dines tôdes bitterkeit
du blut geschwitzet hast:
das dâ gar krefftigklichen
trang durch din gewand:
Du kamst gar willigklichen
wol in der juden hand.
Kyrie eleyson.

Chorus. Qui es creator syderum,
tegmen subisti carneum:
dignatus hanc vilissimam
pati doloris formulam.

3. Ach unschuldigs lämmlin,
der reinen jungfrau kind:
Wie grimmigklich die juden,
an dich gefallen sind:

Da sy dich hand gefangen
als einen bösen mann:
Mit schwärten und mit stangen
führts der bös Judas an.
Kyrie eleyson.

Ligatus es, ut solveres,
Mundi ruentis complices:
per probra tergens crimina,
quae mundus auxit plurima.

4. Laus tibi Christe, qui pateris
in cruce pendens pro nobis miseris:
cum patre qui regnas in coelis
nos reos salva in terris;
Kyrie eleyson.

Cruci Redemptor figeris,
terram sed omnem concutis
tradis potentem spiritum
nigrescit atque seculum.

5. O Mutter Maria,
Gottsgebärerin,
thu uns armen sünderen
diner hilft ein schyn:
dass wir nit müssend lyden
in der helle pyn,
sondern selig werdend
durch den Sohne din.
Kyrie eleyson.

Mox in paternae gloriae
Victor resplendens culmine:
cum spiritus munimine
defende nos Rex optime.

6. O du armer Judas,
was hast du getân:
dass du unsern herren
also verraten hast;

mit dinem falschen kusse
gegeben in den tôd:
Darum must du lyden
ewigkliche not.
Kyrie eleyson.

Subjungitur a Choro.

Christe e - le - i - son, Ky - ri - e e - - - - - le - i - son.

In II. Matut-Kyr. Chr. Kyrie cantantur ab iisdem pueris, in I. Matut. cantantibus.

Rex Christe factor omnium etc.

Pueri. Eja der grofsen unzucht
din angsicht, herre, zart
mit speichel und mit unflât
gar fast entehret ward:
Als du für gerichte
gebunden wardest gbrâcht,
da ward vil falsch gedichte,
o herr, uf dich erdâcht. Kyrie eleison.

Cujus benigna gratia etc.

2. D'wunden niemand zelen kan,
o wee der höchsten not:
So dir warend angetân
eh d'gfüret wardst zum tod:
mit geifslen, krönen, schlachen,
darby kein gnügen war:
bis am krüz mit vil schmâchen
verlorst din leben gar. Kyrie eleison.

Qui es creator syderum.

3. Wär ist, o herr, ein ursach,
dass so vil blutte floss
von dir: und d'mutter vor und nach
so viel träheren vergoss:
Als unser sünden schwäre,
die anders nüt vermag:
erschrick ob diser märe
min seel, wein, hüt und klag. Kyrie eleison.

Ligatus es ut solveres.

4. Lob söllend wir verkünden
dir vil wärden Christ:
der d'rum unsern sünden
am krüz gestorben bist:
über uns vil armen,
himmelischer Gott;
wöllest dich erbarmen
durch dinen bitteren tod. Kyrie eleison.

Cruci Redemptor figis etc.

5. O Maria Dei Genitrix,
Tuum fer auxilium nobis miseris:
Ne nos damnemur cum impiis,
sed ut salvemur cum beatis. Kyrie eleison.

Mox in paternae gloriae.

6. O du armer Judas,
was hast du getân:
dass du unsern herren
also verraten hast;
mit dinem falschen kusse
gegeben in den tôd:
Darum must du lyden
ewigkliche not.
Kyrie eleison etc. wie oben.

In 3° Matut: Kyr. Chr. Kyrie ut in 1° Matut.

Rex Christe factor etc.

Pueri. 1. Wir dankend dir, lieber herre,
der grofsen marter din:
hüt und immer mêre,
dass du uns hast uss pyn
erlöst gar miltigklichen,
darumb wir warend verlorn:
Gott vater ist gewichen
sinem ewigen zoren. Kyrie eleison.

Cujus benigna gratia.

2. Ach unschuldigs lämmlin,
der reinen jungfrau kind:
Wie grimmigklich die juden
an dich gefallen sind:
Da sy dich hand gefangen
als einen bösen mann:
Mit schwärten und mit stangen
führts der bös Judas an. Kyrie eleison.

Qui es creator syderum.

3. D'wunden niemand zelen kan,
o wee der höchsten not:
So dir warend angetân
eh d'gfüret wardst zum tod:
mit geiſslen, krönen, schlachen,
darby kein gnügen war:
bis am crütz mit vil schmâchen
verlorst din leben gar. Kyrie eleison.

Ligatus es etc.

4. Was truwren, klag und groſs not,
o milter Heiland gut:
Hand erzeigt in dinem tod,
die gschöpfte mit wemut
spürt man an felsen zersprungen.
Sunn, monns verlorenen schin.
Wie könden d'alt und jungen
fürhin in sünden syn.

Cruci Redemptor figeris etc.

5. Wär will on weinen künden,
jetzt und zu andern zit,
dass wegen unsern sünden
der herr ganz todte ligt:
so kläglich in der schoſse,
der heiligsten mutter sin,
mit blut besprengt gar bloſse,
ach wie schwär war dise pyn. Kyrie eleison.

Mox in paternae gloriae.
6. Derhalben führ zu herzen
im ganzen leben din:
O sünder, was für schmerzen,
sy beide hand genommen in:
so wirst guts tûn, d'sünd myden
vorus Gott dankbar syn,
hiemit dem höllschen lyden,
sicher entrünnen fin.
Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie etc.

VIII. Die heilige Osternacht.

In nocte sancta circiter duodecimae medium fit pulsus cum omnibus campanis, quo finito Sacerdos cum ministris, praeeunte Choro et II Angelis unà cum praeferendis vexillis, cruce et luminibus, incensoque, pergit cum Ps.: Miserere è Choro inter altaria b. Blasii et b. Mariae V. in templum inferius ad sepulchrum. Absoluto autem Psalmo duo Angeli ad gradus scalarum stantes autem cantant Versus sequentes, incipientibus primo Mariis: Ist niemand hie: aut ex obsequiali: Quem quaeritis. Ingressa Processione in S. Findani sacellum Tres Mariae velis albis et vestibus lugubribus indutae incipiunt Versum primum sub melodia: Christ ist erstanden, stantes interius secus S. Findani sacelli ingressum.

Ist niemand hie by diesem grab
der uns heb den stein herab:
damit wir mögend salben
Jesus wunden alle. Alleluja.

Angeli.

Wen suchend Ihr dry frauen
dafs Ihr das grab thund bschauen:
Es nimmt uns frömbde märe
dafs Ihr sind kommen häre. Alleluja.

Tres Mariae.

Wir thund hie suchen Jesum Christ,
der an dem crüz gestorben ist:
Wir wöltend Imm gern salben
sine wunden alle. Alleluja.

Angeli.

Den Ihr hie suchend, der ist nit hie,
sin himmlischer Vater verliefs uns nie:
Er ist frölich erstanden
Von des todes banden. Alleluja.

Tres Mariae.

Wir glaubends nit üch, engelin,
Ihr lassend uns dann zum grab hinin:
damit wir mögend jechen (sprechen):
Wir habend das grab lähr g'sechen. Alleluja.

Pergentibus Tribus Mariis post audita haec duo verba: Nun sechend ad sepulchrum et devote prospicientibus suppleant residua.

Angeli.

Nun sechend durch den heil'gen Christ
Die statt da er gelegen ist:
Er ist fröhlich erstanden,
den Juden z'grofsen schanden. Alleluja.

Redit, inspecto, uti dictum est, sepulchro, unaquaeque in locum sibi prius assignatum.

Tres Mariae.

Jetz müssend wir wahrlich jächen *)
Wir habend das grab lär g'sechen
dafs unser herr Jesus Christ
wol von dem tod erstanden ist. Alleluja.

Angeli.

Gond hin ihr frauwen zarte **)
Zu'n jüngern in den garten
Und sagend Petro auch darby
Dafs Jesus Christ erstanden sy. Alleluja.

Finito hoc versu Alleluja discedunt immediate Tres Mariae. Notandum vero ad Ministros spectare, ut interim incepto penultimo

---

*) Am Rande sind diese zwei ersten Verse in etwas neuerer Form also beigesetzt:

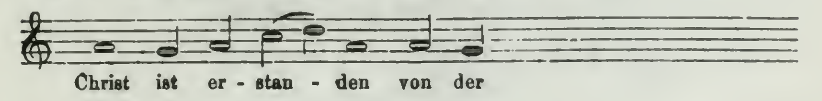
„Jetz sprechen wårlich wir frawen
Wir habend das Grab lär b'schawen:"

**) Auch diese Verse am Rande in etwas neuerer Lesart:

Ihr frowen nun gohnd jetz hin
Zu des Herrn Jüngern fin.

versu ad sepulchrum se conferant, et Salvatoris imaginem paulatim elevent, ut versibus finitis sive latinis sive teutonicis possit commodissime ostendi populo, et statim cantari ab omnibus Christ ist erstanden. Interea incensatur Sacramentum et reditur in Chorum cum imagine Salvatoris ac venerab. Ss. quâ ventum est viâ.

Versuum sequentium cantentur aliquot, aut dimidiata pars aut post V. Erstanden ist, statim V. O du heiliges Crütze cum residuis, ante et post Concionem et Catechismum.



marter allen:
dess söllen wir alle frô sin;
Christ will unser trost sin, Alleluja.

Wär er nit erstanden
so wär die welt zergangen;
sidt dass er erstanden ist
so lobend wir den herrn Jesus Christ, Alleluja.
Erstanden ist der heilig Christ,
Der aller welt ein tröster ist.

Es giengend hin dry frowen,
die woltend s'grab beschowen:
sy suchtend den herrn Jesum Christ,
der von dem tod erstanden ist, Alleluja.

Ein engel sachens wyſs bekleidt,
der Ihnen verkündet groſse freud:
fürchtet Üch nicht Ibr frowen,
sönd Christo frölich schauen. Alleluja.

Er ist erstanden uss dem grab
wol an dem heil'gen ostertag:
nun gönd hiehär und b'sehend die statt
dahin man In geleget hat. Alleluja.

Sächt an das tuch, darinn er lag
gewicklet bis an dritten tag:
nun gohnd in Galileam hin,
da werdend Ihr wârlich finden In. Alleluja.

Das söND Ihr sâgen Petro bald,
und anderen jüngern glich g'stalt:
dann in Galilea zumal
werdend Ihr Christum sechen all. Alleluja.

O Jesu lieber herre Gott,
behüt uns vor der sünden not:
gib uns frölich vom tod erston,
mit dir in's ewig leben gon. Alleluja.

O du heiliges crütze,
behüt uns christenlüthe
vor falschem glaub und grofser sünd,
wol bis in unser letzte stund. Alleluja.

Maria du vil reine,
du hast gar heifs geweinet,
umb unsern herren Jesum Christ,
dann er vom tod erstanden ist. Alleluja.

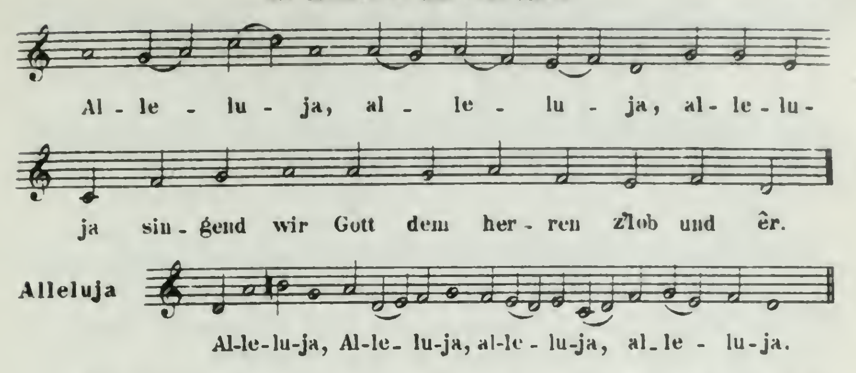
Maria du vil wärde,
leg hin die trurige g'bärden:
klag nit mehr din sohn Jesum Christ,
dann er vom tod erstanden ist. Alleluja.

Maria du vil zarte,
du bist ein rosengarte:
bitt für uns din liebes kind
so lang wir hie uff erden sind. Alleluja.

Mutter der barmherzigkeit
gedenk der ganzen Christenheit:
und wann wir söllend sterben,
thu gnad und freud erwerben. Alleluja.

Tres sequentes Versus semper inservient fini.

Zu dieser österlichen zeit
sey Gott gelobt in ewigkeit;
gelobt sei di heilig Dryfaltigkeit:
Gott, Vater, Sohn und heilig Geist. Alleluja.



Post Christ ist erstanden luditur hâc ipsa tantum nocte in Organis Sequentia aut Prosa: Victimae Paschali Choro per vices ad finem usque respondente tam Organis quam Officiatori. Quibus omnibus, uti sequitur peractis, incipiendae sunt Matutinae.

Ingressa Processione in S. Findani sacellum canitur, nisi plus arrideant Versus teutonici Ist Niemand hie:

ab Angelo primo

Quem quae - ri - tis

in se - pul - chro o Chri - sti - - co - lae?

Respondet Chorus

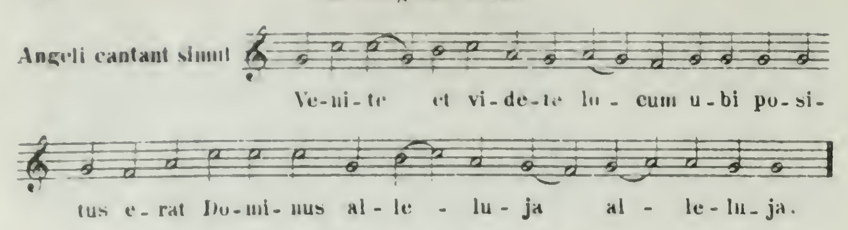
Je - sum Na - za - re - num cru - ci -

fi - xum o cae - li - - co - lae.

Angelus secundus

Non est hic, sur - re - -

xit, si - cut prae - di - xe - - rat.



Hisce aut germanicis versibus cantatis elevata Salvatoris e sepulcro imago ostenditur, et continuo canitur ab omnibus: Christ ist erstanden rediturque Sacramento incensato cum imagine Salvatoris et venerabili Sacramento eâdem qua ventum est viâ in Chorum. Post Christ ist erstanden luditur in Organis Sequentia: Victimae, Choro per vices respondente.

Vic-ti-mae pas-cha-li lau - des im-mo-lent Chri-sti-a - ni.

Ag - nus re - de - mit o - ves: Chri - stus in - no - cens

Pa - tri re-con-ci-li-a-vit pec-ca-to - res.

Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi -

ran - do: Dux vi - tae, mor - tu - us re - gnat vi - vus.

Hic silent Chorus et Organum, et Angeli ambo cantant

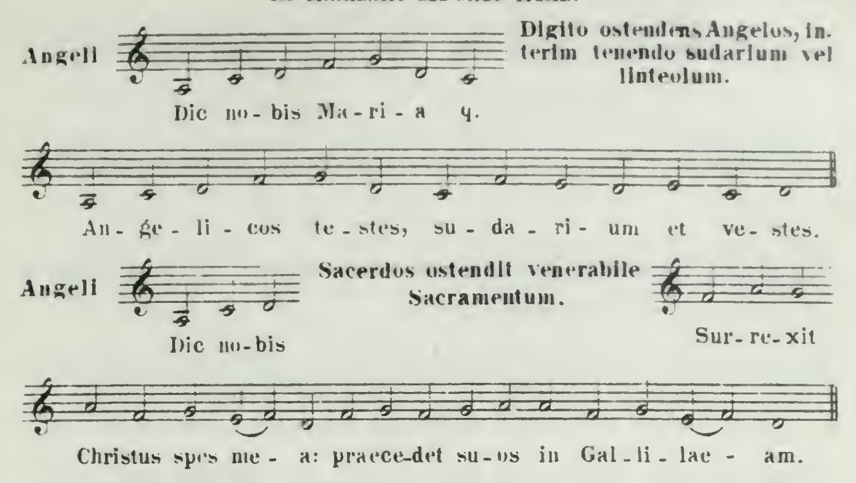
Dic no-bis Ma-ri - a,

quid vi-di-sti in vi-a.

Sacerdos calicem ostendens cantat

Sepulchrum Christi

vi - ven - tis: et glo-ri-am vi-di re-sur-gen - tis.



Interim, dum benedicit populum cum Ss. Sacramento, illudque recondit, canunt Angeli Versum sequentem:

℣. Surrexit Dominus vere, alleluja.

℟. Et apparuit Simoni alleluja.

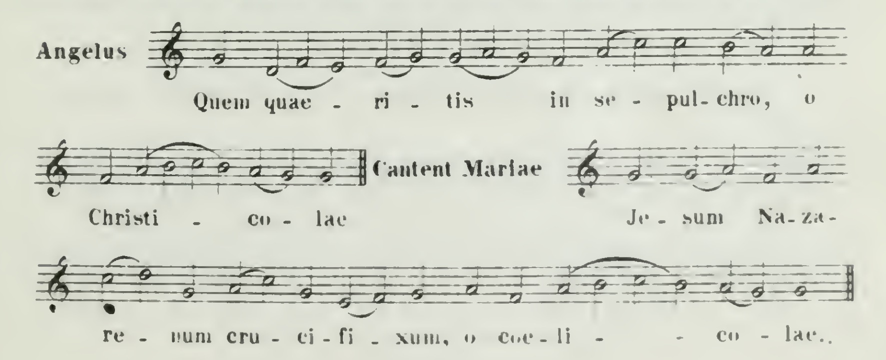
Et P. Prior (nisi ipse perficiat actum) dicat Collectam.

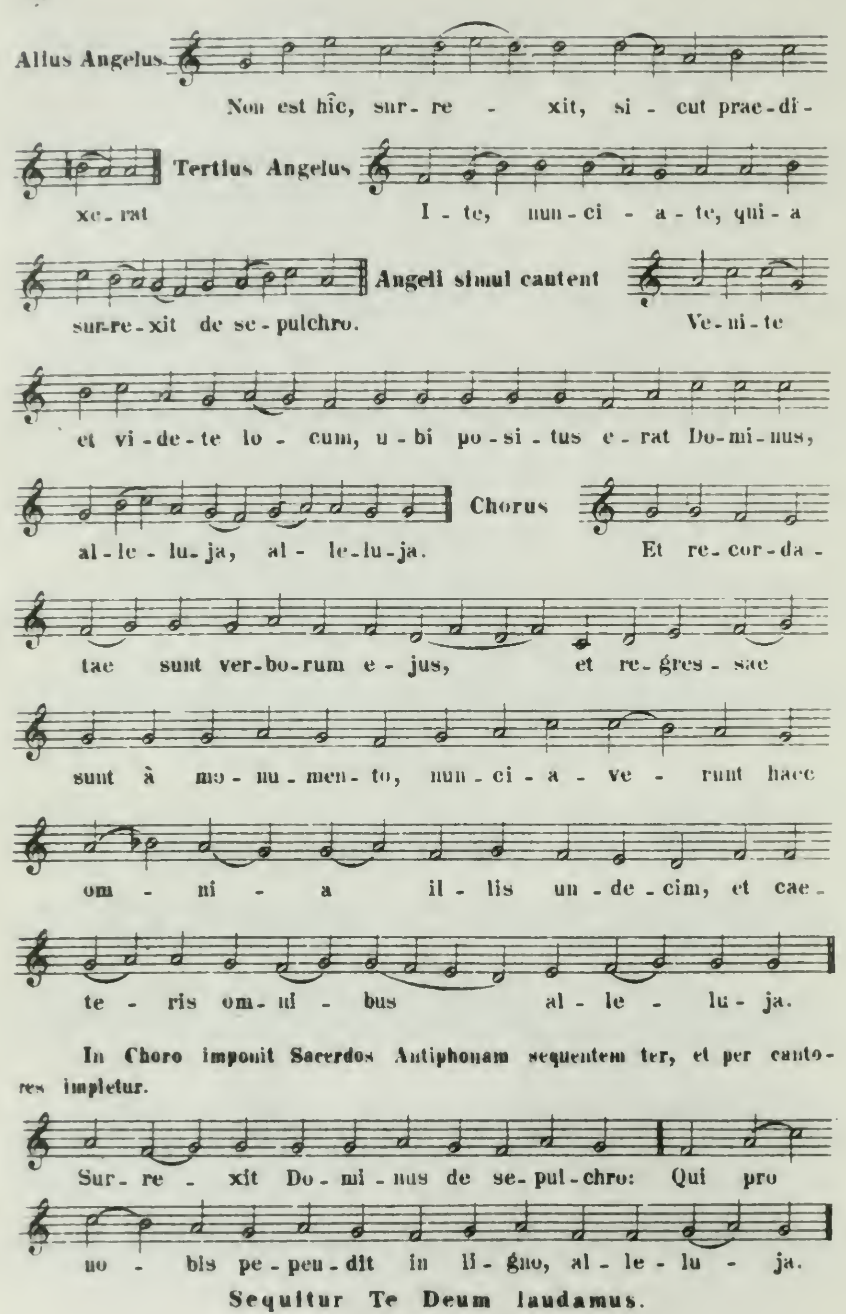
Oremus. Deus, qui hodierna die per Unigenitum etc.

His omnibus peractis incipiuntur Matutinae.

IX. Der Auferstehungsmorgen.

Ad Matutinum ante compulsationem fit processio ad tollendum venerabile Sacramentum in sepulchro positum, cum luminibus, thuribulo, et aqua benedicta, primo cantet

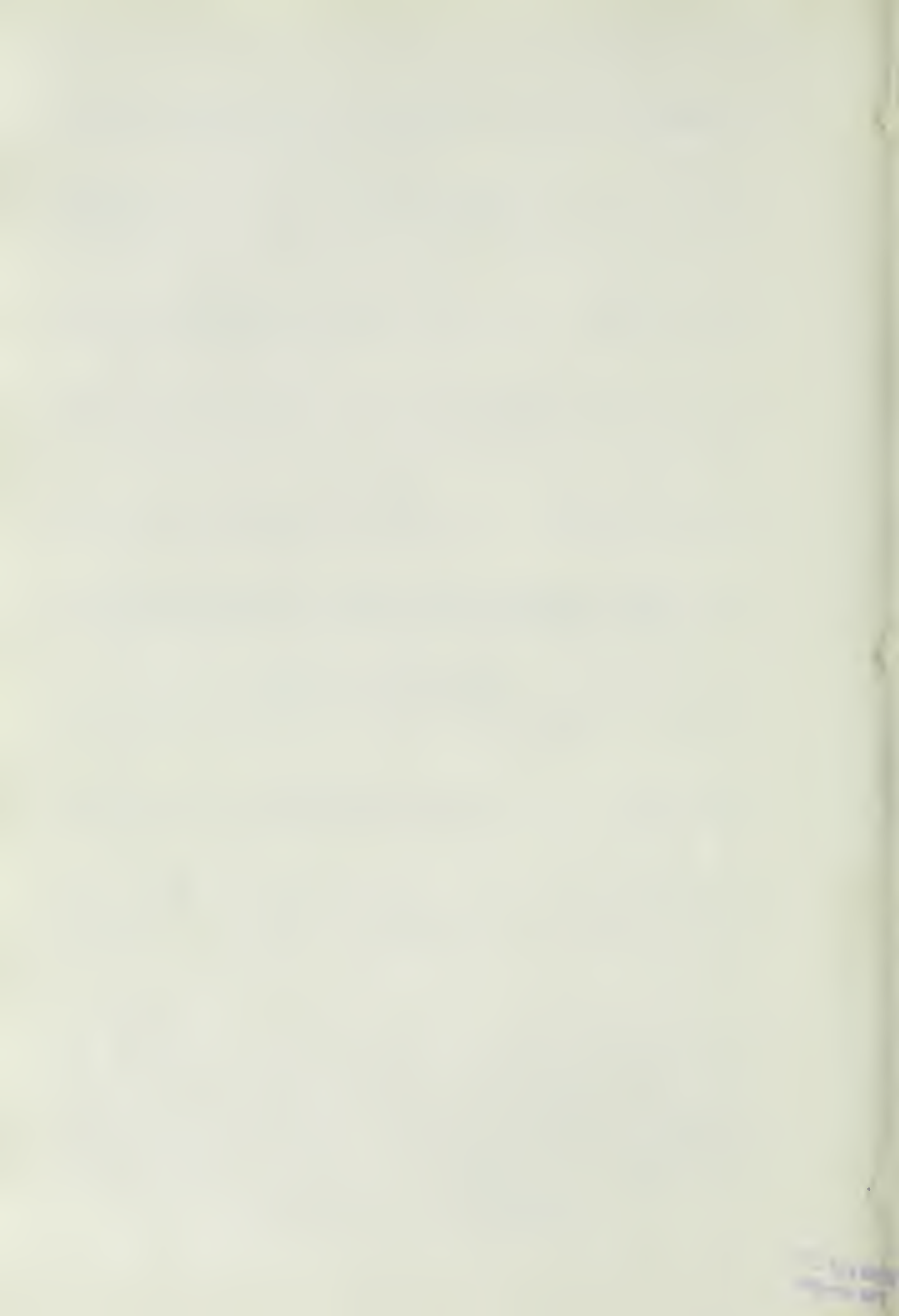



Alius Angelus
Non est hîc, sur- re - xit, si - cut prae-di -
xe- rat
Tertius Angelus
I - te, nun-ci - a - te, qui - a
sur-re - xit de se - pulchro.
Angeli simul cantent
Ve-ni-te
et vi-de-te lo - cum, u - bi po - si - tus e - rat Do-mi-nus,
al-le - lu-ja, al - le-lu-ja.
Chorus
Et re-cor-da -
tae sunt ver-bo-rum e - jus, et re-gres - sae
sunt à mo - nu - men- to, nun - ci - a - ve - runt haec
om - ni - a il - lis un - de - cim, et cae -
te - ris om- ni - bus al - le - lu - ja.
In Choro imponit Sacerdos Antiphonam sequentem ter, et per cantores impletur.
Sur- re - xit Do - mi - nus de se- pul-chro: Qui pro
no - bis pe - pen - dit in li - gno, al - le - lu - ja.
Sequitur Te Deum laudamus.

II.

ZUM ORGELBAU UND ORGELSPIEL

IM MITTELALTER.



Die pneumatische Orgel, dieses in der Folge der Zeit grofsartigste und vollkommenste unter allen musikalischen Instrumenten, war schon zur Zeit Karl des Grofsen in Deutschland bekannt. Der „Monachus St. Gallensis“, der uns so manche Anekdote aus dem Leben dieses Monarchen aufbewahrte, erwähnt schon, wie einst Gesandte des griechischen Kaisers vor ihm erschienen wären, die unter andern Geschenken auch eine für jene Zeit ansehnliche Orgel bei sich führten. Er schildert uns die Thatsache folgender Weise: „Dieselben Gesandten brachten auch allerlei musikalische Instrumente, nebst verschiedenen andern Dingen mit. Alles das betrachteten sich die Werkleute des einsichtigen Karl, ohne sich etwas merken zu lassen, und bildeten Alles sehr genau nach; vorzüglich jenes vortrefflichste aller Instrumente, welches vermittelst der mit Luft gefüllten ledernen Blasbälge, die wunderbar durch eherne Pfeifen blasen, das Rollen des Donners durch die Kraft des Tones und ebenso das sanfte Geflüster der Leier oder Cymbel an Süfse des Tones erreicht. Wo das aufgestellt wurde, und wie es dann mit anderm zu Grunde ging, das gehört nicht hieher.“

Von diesem Zeitpunkte an entstanden in Deutschlands Kirchen beinahe in jedem Jahrhundert bis auf die Gegenwart hinab neue Orgelwerke; so wurde auf Befehl Ludwig des Frommen im Anfange des IX. Jahrhunderts ein solches in der Kirche von Aachen aufgestellt, welchem die zeitgenössigen Schriftsteller übereinstimmend grofses Lob spendeten. Im Jahre 836 wurde Karl der Kahle im Kloster Reichenau feierlich empfangen, wobei nebst verschiedenen anderen Musikinstrumenten auch eine Orgel den Gesang unterstützte. Wie thätig man im X. und XI. Jahrhundert

für den Orgelbau wirkte, beweisen noch die Abbildungen von Orgeln mit Blasebälgen und Pfeifen und die Berechnungen über die Mensur dieser Letztern, welche man in dieser Zeitperiode handschriftlich veranstaltete. Notker Labeo († 1020), Benedictiner von St. Gallen und Lehrer an der dasigen Schule, schrieb selbst in deutscher Sprache einen kurzen Tractat über Anfertigung von Orgelpfeifen. Im Laufe des XI. Jahrhunderts erbaute man in der Domkirche von Magdeburg eine Orgel mit 16 Tasten.

Im XII. und XIII. Säculum mehrten sich die Orgelwerke in solchem Grade, dass es aus historischen Daten mit Gewissheit hervorgeht, gröſsere Dom- und Stiftskirchen im südlichen Deutschland, als zu Constanz, zu Zürich, Bern, Solothurn, Basel, Einsiedeln, Engelberg etc. seien schon vor Abschluss dieser Zeitperiode mit Orgeln versehen gewesen. Von daher ist es auch zu begreifen, wie Felix Hemmerli, der schon um 1426 die Probstwürde zu Solothurn bekleidete, urkundlich niederschreiben konnte, „dass nach der löblichen und durch ganz Deutschland schon **lange** eingeführten Sitte fast alle Kirchen, insbesondere die Kathedral- und Kollegiatkirchen mit melodischen Orgelwerken geziert seien, und dass auch die Stiftskirche von Solothurn, sowie andere ähnliche Kirchen in der Nachbarschaft, bisanhin im Besitze einer zierlichen Orgel gewesen, die nun aber durch die Länge der Zeit und wegen Abgang eines Organisten in einen ruinösen Zustand versetzt worden sei.“ In der That bezeugen die Documente, dass in der Klosterkirche zu Einsiedeln schon im Jahre 1314 und zu Engelberg wahrscheinlich schon früher Orgelklänge ertönten; dass das Groſsmünster zu Zürich 1408 eine Organistenpfründe besaſs; und dass im Kloster Frauenbrunnen (Bern) der schon vor 1424 verstorbene Chorherr Serassi von Solothurn eine Orgel erbauen lieſs. — Während den Concilien zu Constanz (1417) und zu Basel (1440) wurden die feierlichsten Gesänge, darunter namentlich das Te Deum laudamus, mit Orgelbegleitung vorgetragen. Wie im Jahre 1440 die Domkirche zu Worms eine neue Orgel im Werthe von 2500 Gulden erhielt, so trug man auch 1450 zu Solothurn das alte Werk ab und erbaute statt desselben ein neues. Während zu Bingen 1475 eine Altarpfründe der dortigen Stiftskirche mit Genehmigung des Papstes in eine Organistenstelle umgewandelt wurde, so verband man 1487 zu Niederwinterthur, unweit Zürich, mit

Bewilligung des Landesbischofs den Orgeldienst mit der dortigen St. Johannespfründe. Vor dem Ende des XV. Jahrhunderts machte sich im südlichen Deutschland namentlich ein Benedictinerordensbruder aus der Abtei St. Blasien als Orgelbauer berühmt, welcher nicht nur verschiedene Kirchen des Breisgau's mit Orgeln versah, sondern eine solche auch zu Zürich in der fürstlichen Abtei des Frauenmünsters und in der dasigen, am Ausfluss des See's gelegenen Wasserkirche errichtete.

So zahlreich die urkundlichen Belege sind, welche aus dem Mittelalter von der ziemlich frühzeitigen Anwendung der Orgeln beim Gottesdienste auf unsere Zeit herabgekommen, um so sparsamer erscheinen dagegen die Aufschlüsse, die man vor Alters über die innere Beschaffenheit dieses jetzt so bedeutungsvollen Instrumentes niederschrieb. Es musste daher dem Verfasser dieser Schrift um so willkommener erscheinen, als ihm durch die Güte des Herrn Professor Hagen aus Bern ein kurzer Tractat über den Orgelbau, der von ihm selbst aus einem Berner Codex des X. Jahrhunderts (56 b. fol. I. b.), den Martianus Capella enthaltend, genau kopirt und mit der Deutung übersendet wurde, denselben für die Wissenschaft verwenden zu dürfen. So unverständlich und korrumpirt an mehreren Stellen der Text nun erscheinen mag, so halten wir ihn dennoch schon aus dem Grunde der Veröffentlichung werth, weil dessen Verfasser wahrscheinlich in eine noch frühere Zeit als der Schreiber des gedachten Codex hinaufzusetzen ist und derselbe wirklich einzelne interessante Aufschlüsse über den Stoff und die Art und Weise, die Orgelpfeifen zu verfertigen, über das Tongeschlecht und den Fufston, der dabei zu wählen, über die Mensur jeder einzelnen Pfeife, die Windlade, die Zahl der Bälge, Mechanik, über die Aufstellung des Pfeifenwerkes, Umfang der Tastatur, Vorrichtung für den Spieler, um die Tasten von einander zu unterscheiden, die Anwendung der Repetition bei dem mixturartigen Register und über anderes Aehnliches darbietet.

Indem wir nun den fraglichen Tractat genau nach der uns mitgetheilten Kopie hier folgen lassen, glauben wir auch zu Gunsten Derjenigen, die des Lateinischen unkundig sind, den Versuch einer Uebersetzung beifügen zu sollen, obgleich dieselbe in Rücksicht ihrer Klarheit auch uns keineswegs zufrieden stellt.

De fistulis organicis quomodo fiant.

(E codice Bernensi Martiani Capellae 56 b. pag. I b. (saec. X.)

Cuprum purissimum tundendo ad summam tenuitatem extenditur et complicatur ferro, ad hanc rem propter equalem latitudinem omnium fistularum aptato, pene quattor pedibus longo, in modum chilindri bene rotundo, tantum ex una parte plus minus uno palmo paulatim restringitur acuendo ut, concavitas omnium fistularum in superiori foramine ovum columbae, in inferiori ovum lodici (vel) alaude possit recipere. In eo vero loco, ubi incipit equalis grossitudo ex transverso admorsa et patefacta fistula ex cupro in modum semicirculi una interius solidatur, ad quam (q) hinc inde fistulam debet comprimi, ut vox possit formari. Denique ab eo loco ubi ponitur una, sumitur cum circino totius fistule mensura ad eam partem, ubi diximus esse superius foramen, ut quantum debet esse unaqueque vel major vel minor quam altera noscatur. Si quidem que sit diatonicum genus, quo maxime decurrunt moderne cantilene, hoc modo metientur fistule. Prima, que omnibus minor est, et idcirco acutior in VIII^to^ partibus dividatur, et octava parte prime sit major secunda quam prima, ut faciant inter se tonum. Secunde similiter octava parte sit major tertia, quam secunda, et inter eas tonus. Deinde fac, ut tertia parte prime sit major quarta, quam prima, et ita faciet quarta quidem a prima diatesseron, ad tertiam hemitonium. Quinta quoque sit major quam prima medietate prime, ut faciat ad eam simphoniam diapente, ad quartam vero tonum. Ipsius etiam quinte octava parte sit major sexta, quam quinta et inter eas tonus. Quarte quoque tertia parte sit major septima, quam quarta, ut faciat ad eam rursus diatesseron, ad sextam vero emitonium. Octava quoque sit dupla prime et inter eas simphonia diapason, que semper ex diatesseron et diapente componitur. Denuo idem ordo repetatur, ut sicut colligitur mensura secunde fistule ex octava, ita per ordinem, ut dictum est, intexantur. Nam ut prime octava dupla est, ita quinta decima octave. In septem vocibus praedicte diapason ascendendo et descendendo unam quemlibet cantilenam perficies. Frequenti tamen exercitatione distantie vocum sunt colligende, ne sonos intercipias, quos presummam extensionem acuminis graves facis et eosdem iterum secundum cep-

tam melodiam acuis. Et primo fistularum ordini secundus ordo respondebit. Ceterum in hydraulis ad istarum comparationem labor est difficilis, sed non multum ad delectationem jocundior istis.

Capsam, cui superponantur fistule, oportet fieri quadratam, aut parte altera longiorem, aut per quatuor angulos singula receptacula. Reliqui a concavitate profundiora, ut ventus divisus equaliter se infundat omnibus foraminibus. A cujus capse medie dimittitur fistula maxima, que per quatuor partes recipiat geminos folles. Antequam tamen folles jungantur predicte fistule bicorni instrumento perforato recipiuntur, quod in ipso angusto aditu faucium a fistula uno palmo aperientem et claudentem habet unam ex cupro vel ferro. Tunc tabula tenuis et plana, subtilis et recta fiat eidem capse superponenda, in qua ordinantur inncinde rectis lineis foramina, equalibus a se spaciis distantia et secundum numerum fistularum sit numerus eorundem foraminum. Sub qua tabula est alia opposita, maxime fistule, non ut ipsam obturet, sed ut ventum dividat. Per ora etiam capse ante et retro super ipsam tabulam ponuntur lingue tenues, plane, subtiles et recte, quarum foramina cum omnibus foraminibus tabule convenient tanta concordia, ut videantur una vel equales.

Post obturatis ipsis foraminibus, ut aperiri possint, liquefacto plumbo super tabulam et linguas capsam replebitur. Denuo extracte lingue in suis foraminibus erunt mobiles et cursoriae. Item.

Post hoc ordinantur fistulae ita, ut a dextra modulantis in sinistram paulatim majores prodeant. Super unamquamque vero linguam numquam nisi simple et duple fistule possunt constitui, quia his est una vox, acuta et gravis et ex his quot placuerit, scilicet aut V, aut X, aut quotlibet. Nam in his mensuris, quas non (nos?) facimus, sunt lingue XV. Deinceps instrumenta reliqua fiunt: id est in quodam ligno ante capsam firmo fiunt secundum numerum linguarum ex cornu semicirculi lamine ligneae in summo ferrate ferro, q (quod) hereat medietati virgule ferreae herenti capitibus semicirculorum et linguarum, ut a tergo depressa lamina tota lingua usque ad herentem virgam ferream recondatur laxa lamina lignea usque ad medietatem primi foraminis extrahatur. Summopere tamen cavendum est, ne in juncturis capse aliqua rima remaneat, per quam ventus exeat. In laminis vero ligneis scribantur alphabeti littere dupliciter ita: A. B. C. D. E. F. G. A. B. C. D. E. F. G. H. ut citius modulator possit scire,

quam linguam debeat tangere. Nam he ipse fistule possunt esse hydraulie, si supposito vase pleno aqua ventus aquam hauriat, quam cum sono per fistulas refundat. Item.

Mensuram et ordinem instrumenti organici qui sciro voluerit, necesse est, ut inprimis VIII^to^ fistulas ante oculos unius longitudinis et grossitudinis (ponat). Sic tamen, ut in summitatem grossiores, in inferiori parte graciliores semper sint. Tunc accipiens primam quam longam et quam brevem illam faciat, sue sit potestati, sed pro secunda primam in novem partes dividat fistulam, et det secunde octo partes. Item secundam fistulam dividat in novem et det tertie octo partes. Pro quarta accipiat primam, dividens illam in quatuor partes, et det tres partes illius quarte fistule. Iterum divide quartam fistulam in novem partes et det quinte octo. Quintam partire in novem et dabis sexte octavam partem. Pro septima accipiat quartam fistulam dividatque in quatuor partes, det septime tres partes. Accipe septimam fistulam, divide in novem et accipiat octava octo partes. Octava peracta illo ordine, quo de prima ad octavam venit, de octava iterum perveniat ad quintam decimam, que est octave octava; de quinta decima similiter illa ipsa regula ad vicesimam primam, que est octava quinte decime. Mensura isto modo finita, ordinandum est ita, ut inter duas majores fistulas una minor ponatur, que illarum octava sit, ut in tres fistulas una consonantia sit, que diapason vocatur: id est due inferius, una iterum alterius, sicut supra docuimus per mensuram. Deficientibus itaque minoribus fistulis, sicut in praesenti loco decimo faciunt, qui C litteram notantur, veniat ad prioris C mensuram et majoris illius mensura unam fistulam loco vacuo reddat. Sic de omnibus locis, ubi deficiunt, respiciat litteram sibi notam et sicut per istud C monstravimus, vacua loca emendet. Item de fistulis.

Si fistule aequalis grossitudinis fuerint, et major minorem in sua longitudine bis habuerit, et insuper concavitatis ejus diametrum diapason, consonantiam ad se invicem resonabunt. Si fistula major minoris longitudinem quater in se habeat, et insuper diametri, quod in cavo est, ter mensuram contineat, bis diapason consonantiam resonabunt. Si fistula major minorem in se totam habeat et insuper longitudinis ejus tertiam partem, nec non et tertiam diametri quod in cavo est, diatesseron resonabunt. Si fistula major minorem in se tota habeat, et insuper longitudinis ejus

medietatem simul cum medietate diametri quod in cavo est diapente resonabunt. Si fistula major habeat in se totam fistulam minorem et insuper longitudinis ejus octavam partem tonum resonabunt. Si fistula major fistulam in se minorem habeat totam et insuper longitudinis ejus partem sextam decimam hec consonantia semitonium erit.

Uebertragung des Vorstehenden.

Wie man die Orgelpfeifen verfertigen soll. Man schlägt ganz reines Kupfer, dehnt es aus bis es recht dünn geworden und rundet es auf einem Eisen, welches man um eine gleichmäfsige Weite von allen Pfeifen zu erlangen hierzu bereitet hat, das in seiner Länge beiläufig vier Schuhe misst, und die Form eines wohlgerundeten Cylinders besitzt; nur laufe dasselbe von der einen Seite um ungefähr eine Palme*) weit allmälig spitzig aus, so dass die Höhlung aller Pfeifen in der oberen Oeffnung ein Taubenei, in der unteren aber ein Lerchenei in sich aufnehmen kann. An jener Stelle aber, wo die gleiche Dicke beginnt, wird die Pfeife in die Quere eingeschnitten**) und geöffnet und zugleich (der Pfeifenkern***) aus Kupfer in der Form eines Halbzirkels von Innen befestigt. Zu dieser Stelle†) muss man die Pfeife von beiden Seiten††) zudrücken, damit auf diese Weise ein Ton gebildet werden könne. Hierauf nimmt man mit einem Zirkel das Mafs der ganzen Pfeife von jenem Punkte aus, wo man sie aufsetzt, bis zur Stelle die wir die obere Oeffnung nannten, damit man erkennen kann, um wieviel eine jede Pfeife gröfser oder kleiner sein soll, als eine andere. Weil das diatonische Tongeschlecht es ist, in welchem sich vorzugsweise die modernen Gesänge bewegen, so werden die Pfeifen folgenderweise abgemessen.

Die Erste, welche die Kleinste und darum auch die Höchste

---

*) Unter „Palme“ wird die Breite einer Hand verstanden.

**) In der Orgelbausprache der „Aufschnitt.“

***) Im Original erscheint dieses Wort ausgelassen. Offenbar ist hier nichts anders gemeint, als das Metallplättchen, das die Form eines Halbkreises hat, auf den Pfeifenfufs in horizontaler Lage festgelötet wird, mit dem Unterlabium die Lichtspalte bildet und gemeiniglich Kern genannt wird.

†) Das heifst, gegen die Sehne des Pfeifenkerns.

††) Nämlich das Ober- und Unterlabium.

von Allen ist, theile man in acht Theile, und um den achten Theil der Ersten sei die zweite Pfeife gröfser als die Erste, so dass sie von einander um einen Ton abstehen. In gleicher Weise sei um den achten Theil der Zweiten die Dritte gröfser als die Zweite, und zwischen ihnen ein Ton. Mache sodann, dass die Vierte um den dritten Theil der Ersten gröfser als die Erste sei, so dass sie von der Ersten um eine Quart und von der Dritten um einen Halbton abstehe. Die Fünfte sei gleichfalls um die Hälfte der Ersten gröfser als die Erste, und bilde zu derselben die reine Quint, zur Vierten aber einen Ton. Um den achten Theil der Fünften sei auch die Sechste gröfser als die Fünfte, und zwischen ihnen ein Ton. Ebenso sei um den dritten Theil der Vierten die Siebente gröfser als die Vierte, so dass sie zu derselben abermals eine Quart, zur Sechsten aber einen Halbton bilde. Die Achte enthalte das doppelte Mafs der Ersten, und stehe von ihr um die reine Octave ab, welche immer aus der Quart und Quint zusammengesetzt wird. Hierauf wiederhole man das gleiche Verfahren, damit, wie aus der Mensur der zweiten Pfeife hervorgeht, die Reihenfolge aus der Octave nach besagter Ordnung bestimmt werde. Mit den sieben Tönen der genannten Octave wirst du auf- und abwärts steigend jeglichen Gesang ausführen können, allerdings erst nach längerer Uebung. Die Tondistanzen sind wohl ins Auge zu fassen, damit du dich nicht in Töne verirrest, die du ihrer Ausdehnung wegen zu tiefen machst, und selbe nach begonnener Melodie wieder erhöhest.*) Auch soll der ersten Reihenfolge der Pfeifen die zweite entsprechen. Bei hydraulischen Pfeifen ist übrigens im Vergleich zu diesen die Arbeit schwierig und dabei nicht viel angenehmer zur Unterhaltung als bei diesen.

Die Windlade, auf welche die Pfeifen gestellt werden sollen, muss die Quadratform haben, entweder von der einen Seite länger, oder dann vierwinklicht; die einzelnen Canzellen**) im Uebrigen von tieferer Höhlung, damit der zertheilte Wind sich gleichmäfsig allen Löchern mittheile. Inmitten dieser Windlade wird die gröfste Pfeife eingelassen, die von vier Seiten her beide

---

*) Diese Stelle gehört, wie noch mehrere andere, zu den Unverständlichen.

**) Wie unter „Capsa“ die Windlade, so ist unter „Receptaculum“ offenbar eine Canzelle zu verstehen.

Blasbälge aufnehme. Bevor aber die Bälge mit der vorgenannten Pfeife verbunden werden durchbohrt man sie mit einem zweizackigen Instrument und nimmt sie auf. [Der nachfolgende Satz ist corrupt und durchaus unverständlich.]

Alsdann werde ein dünnes, glattes, feines und gerades Brett hergerichtet, das über die Windlade gestellt werden soll. Man theile der Reihe nach in geraden Linien die Löcher ein, die in gleichen Zwischenräumen von einander abstehen, und nach der Anzahl der Pfeifen sei auch die Zahl der Löcher bestimmt. Unter diesem Brett befinde sich ein anderes, das der gröfsten Pfeife gegenüber steht, nicht damit es dieselbe verschliefse, sondern damit es den Wind zertheile. Durch die Oeffnungen der Windlade, vor- und rückwärts über dem Brette selber, werden auch dünne, flache, feine und gerade Ventile*) angebracht, deren Löcher mit allen Löchern des Brettes in solchem Grade übereinstimmen, dass sie als die nämlichen und gleichen erscheinen.

Nachdem die Löcher selber verschlossen, so mache man sodann, dass sie geöffnet werden können und man giefse flüssiges Blei über dem Brette und den Ventilen auf die Lade. Endlich sollen die Ventile herausgezogen werden und in ihren Löchern beweglich hin- und herlaufen.

Auf dieses werden die Pfeifen geordnet, so dass von der Rechten des Spielenden gegen die Linke hin allmälig die gröfseren erscheinen. Ueber jedem Ventil können aber die Pfeifen nicht mehr als einfach und doppelt aufgestellt werden, indem denselben der nämliche hohe und tiefe Ton zukommt. Von Diesen aber soviele, als nur belieben, nämlich fünf oder zehn, oder wieviele immer; denn nach dem Umfange, wie wir sie herstellen, gibt es fünfzehn Ventile. Darnach verfertige man die übrige Mechanik; man stelle nämlich an einem gewissen vor der Windlade befestigten Holze nach der Anzahl der Ventile von der Seite des

---

*) „Lingua", hier mit Ventil übersetzt, heifst eigentlich „Zunge." Zungen (linguae) wurden von einigen auch die „Stöfser" bei kleinen Orgeln und Clavieren genannt. So sind nach Schilling's Universallexikon (VI. pag. 516) die „Stöfser" in kleinen Positiven, welche keine Abstrakten und Windsäckchen haben, jene kleinen Pflöckchen unter dem vordern Theile der Tasten, durch welche beim Niederdrucke dieser die Canzellen-Ventile in der Windlade sich öffnen. Bei obiger noch primitiver Einrichtung sind unter „linguae" wohl diese Ventile selber verstanden.

Halbkreises hölzerne Plättchen*) her, zu oberst mit Eisen beschlagen, welches mittelst Eisendraht mit dem obersten Theil der Haken und Ventile zusammenhängt, so dass wenn man rückwärts das Plättchen niederdrückt, das ganze Ventil bis zum zusammenhängenden Eisendraht verdeckt wird, und man ziehe das schlaff gewordene Plättchen von Holz bis zur Mitte des ersten Loches heraus.**) Insbesondere aber muss man sich hüten, dass in den Fugen der Windlade nicht etwa ein Riss zurückbleibe, durch welchen der Wind herausströmt. Auf den hölzernen Plättchen aber soll man die Buchstaben des Alphabets doppelt also niederschreiben: A. B. C. D. E. F. G. A. B. C. D. E. F. G. H., damit der Orgelspieler desto schneller wisse, welche Taste er zu berühren habe. Diese Pfeifen können auch hydraulische sein, wenn man ein mit Wasser gefülltes Gefäfs unterstellt, und der Wind Wasser schöpft, welches er mit dem Tone durch die Pfeifen ergiefst.

Wer die Mensur und den Bau eines Orgelinstrumentes zu wissen wünscht, dem ist es vor Allem nothwendig, dass er acht Pfeifen von gleicher Länge und Dicke vor Augen habe, so jedoch, dass sich zu oberst immer die Gröfseren und zu unterst die Kleinern befinden. Dann nehme man die erste Pfeife zur Hand und mache sie so lang und so kurz, als man will. Allein für die Zweite theile man die erste Pfeife in neun Theile und gebe der zweiten acht Theile. Ebenso theile man die zweite Pfeife in neun und gebe der Dritten acht Theile. Für die Vierte ergreife man die Erste, theile sie in vier Theile, und gebe drei davon der vierten Pfeife. Wiederum theile man die vierte Pfeife in neun Theile und gebe der Fünften acht. Die Fünfte zertheile in neun und gib der Sechsten acht Theile. Für die Siebente nehme man die vierte Pfeife, theile sie in vier Theile und gebe der Siebenten drei Theile. Nimm die siebente Pfeife, theile sie in neun und gib acht Theile der Achten. Ist die Achte vollendet, so wird man auf die nämliche Weise, wie man

*) Unter diesen „laminis ligneis“ sind wohl, wie aus dem Nachfolgenden hervorgeht, die hölzernen Tasten zu verstehen. Dass selbe mit den Buchstaben des Alphabets bezeichnet werden mussten, ist begreiflich, da noch keine Obertasten vorkamen.

**) Ist äufsert dunkel.

von der Ersten zur Achten gelangte, von Dieser zur Fünfzehnten kommen, welches die Octave von der Achten ist. Von der Fünfzehnten gilt die gleiche und nämliche Regel zur Einundzwanzigsten, welche die Octave der Fünfzehnten ist. Hat man die Mensur auf solche Weise vollendet, so muss man sorgen, dass zwischen zwei gröfsere Pfeifen eine kleinere gestellt werde, welches die Octave von denselben sei, damit bei drei Pfeifen eine Consonanz stattfinde, die man Diapason (die Octave) nennt, nämlich zwei tiefere und eine höhere, wie wir es oben von der Mensur gelehrt haben. Wenn daher die kleinen Pfeifen ausgehen, wie das hier bei der zehnten Stelle, die mit dem Buchstaben C. bezeichnet ist, geschieht, so kehre man zur Mensur des vorigen C. zurück und gebe der leer gewordenen Stelle eine Pfeife von jener gröfseren Mensur. So sehe man überall, wo dieselben ausgehen, auf den wohlbekannten Buchstaben und fülle, wie wir es bei jenem C. gezeigt haben, die Lücken aus.

Abermal von den Orgelpfeifen.*) Wenn die Pfeifen von gleicher Dicke sind und die Gröfsere die Kleinere in ihrer Länge zweimal in sich enthält und ebenso den Durchmesser ihrer Höhlung, so werden sie zu einander die reine Octave ertönen. Ebenso wenn die gröfsere Pfeife die Länge der kleineren viermal enthält und dazu den Durchmesser der Höhlung dreimal, so werden sie von einander um zwei Octaven abstehen. Ferner, wenn die gröfsere Pfeife die kleinere ganz in sich enthält und dazu den dritten Theil ihrer Länge und den dritten des Durchmessers ihrer Höhlung, so werden sie in der Consonanz der Quart ertönen. Ebenso wenn die gröfsere Pfeife die kleinere ganz in sich enthält und dazu die Hälfte ihrer Länge mit der Hälfte des Durchmessers ihrer Höhlung, so werden sie um die reine Quint von einander abstehen. Wenn ferner die gröfsere Pfeife die kleinere ganz in sich enthält und dazu den achten Theil ihrer Länge, so werden sie um einen Ton sich unterscheiden. Endlich, wenn die gröfsere Pfeife die kleinere ganz in sich enthält und dazu den sechszehnten Theil ihrer Länge, so wird sie das Semitonium ertönen lassen.

---

*) Dieser Passus bis zum Schlusse ist auch in der Einsiedlerhandschrift 319 saec. X enthalten, wie auch in Gerbert's „Scriptores", wo er Hucbald zugetheilt ist.

Nachdem wir hier dem Leser gewissermafsen das Bild einer kleinen Orgel aus einer Zeitperiode vorgestellt, in welcher die Orgelbaukunst im Vergleiche zur Gegenwart sich augenscheinlich noch auf einer niedrigen Stufe befand, so möge auch noch ein anderes altes Dokument folgen, in welchem das Orgelspiel selber, so wie es auf einem so eben geschilderten Werke mochte stattgefunden haben, besprochen wird. So kurz das Gedicht, welchem man füglich den Titel: „Das Lob des Orgelspiels“ beigeben dürfte, erscheinen mag, so muss dasselbe doch schon aus dem Grunde die Neugierde jedes sich für dieses Fach Interessierenden beanspruchen, weil es einen Gegenstand behandelt, über welchen uns die Vergangenheit nur höchst Fragmentarisches aufbewahrt hat.

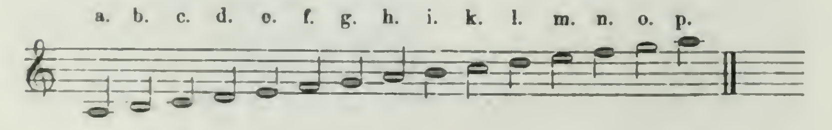
Die Benedictinerabtei Engelberg in Unterwalden besitzt einen Codex des zwölften Jahrhunderts $\mathrm{I}^{4}/_{23}$, ein Directorium Cantus, welcher auf seiner ersten Seite einen Gesang enthält, der nicht nur das Lob des Orgelspiels, sondern auch theilweise die Forderungen behandelt, die man damals an einen Organisten stellte. Wir lassen zuerst den Text vollständig [mit Ausnahme weniger durch den mehrhundertjährigen Gebrauch unlesbar gewordener Worte] sammt beigefügter Uebersetzung folgen:

Audi chorum organicum,	Horch, man spielt den Orgelchor,
Instrumentum musicum	Dieses Musikinstrument
Modernorum artificum,	Der modernen Künstlerwelt, —
Documentum mellicum	Ein honigsüfses Document! —
Ludentem canere	Horch, wie er spielt
Laudabiliter,	Und löblich singt;
Docentem ludere	Im Spiele liebvoll
Amabiliter,	Unterweist!
Docens breviter	Er lehrt in Kürze,
Subtiliter, dulciter, habiliter.	Subtil, mit Lieblichkeit und Kraft.
Scio, persuadeo, hoc amplectere;	Ich versteh's und mahne es zu ergreifen,
Iubeo, commoneo hoc attendere,	Ich ford're auf, und bitte dies zu achten
Menti figere:	Und dem Gedächtniss einzuprägen:
Musicae milites, te habilites,	Uebe die Musik, sie sei dir geläufig,

Usum exercites, artem visites,	Lerne den „Usus“, befleifse der Kunst dich,
Docilem pectore te praebeas,	Zeig' dich gelehrig im Geiste,
Agilem corpore te exhibeas;	Und erweis' dich gelenkig im Körper;
Follibus praevideas	Mit Bälgen wollst du dich verseh'n,
Bene flantes habeas	Lass sie mit vollem Wind dir weh'n;
Ista non praetereas.	Sollst Dieses ja nicht übergeh'n. —
Hiis praehabitis	Hast du so vorgesorgt,
Cantum perfice doctis digitis,	Führ dann das Stück aus mit geläufigen Fingern,
Sonum musicae neumis placitis.	Die Töne der Musik in lieblichen Weisen.
Gravis sonus succinat,	Es schalle der Ton in der Tiefe,
Cui sonorus buccinat,	Er walle sonor in die Weite,
Choro chorus accinat	Dem Chore antworte der Chor
Diaphonico modo	In diaphonischer Weise
Et organico.	Und in organischer.
Nunc l(evando) moveas,	Steig' bald in die Höhe hinauf,
Nunc ad graves redeas	Kehr' bald zu den Tiefen zurück
Saltu lirico;	Mit lyrischem Sprunge;
Nunc per voces medias	Bald lasse die mittler'n Klänge
Pervolando facias	In schnellem Fluge ertönen
Saltu nobili	In edler Behändigkeit —
Manu mobili	Mit geläufiger Hand,
Delectabili	Auf ergötzliche Weise
Laudabili.	Ganz löbelich.
Tali jubilo	Durch solchen Jubelklang,
Mellis aemulo	Süfs wie der Honigseim,
Placens populo,	Gefällst du dem Volke,
Qui miratur	Welches erstaunt
Et laetatur	Und sich erfreut,
Dum cantatur	Wenn man so singt
Et laudatur	Zum Lob und Preifs
Deo sedulo (sic),	Des höchsten Herrn,
Qui regnat per saecula.	Der herrscht in Ewigkeit.

Zu den Eigenschaften, welche ein guter Organist im XII. Jahrhundert hiernach besitzen musste, gehörte die Kenntniss der Neumenschrift und des traditionellen Kirchengesanges, was in dem Ausdruck „usum exercites“ gefordert wird;*) ihm sollte die nöthige Uebung in der eigentlichen Musikkunst nicht fehlen, „musicae milites, artem visites“; um sein Instrument gehörig zu bemeistern, sollte er der Windkraft seiner Bälge die gehörige Aufmerksamkeit schenken. „folles bene flantes habeas“, er musste Gelenkigkeit des Körpers sowie entsprechende Fingerfertigkeit besitzen, „agilem corpore, doctis digitis . . manu mobili“; endlich sollte er auch im mehrstimmigen Tonsatze bewandert sein, und daher die Regeln der Diaphonie und des Organum's inne haben „diaphonico modo et organico“.

Wenn der unbekannte Autor dieses Gedichtes die Orgel ein Instrument der modernen Künstler [modernorum artificum] nennt, so scheint daraus hervorzugehen, dass es in einer Zeit entstanden, wo ein bedeutender Fortschritt entweder im Orgelspiel oder dann im Orgelbau stattgefunden hat. Der Umstand, dass die Anwendung des mehrstimmigen Spieles, nämlich der Diaphonie und des Organums erwähnt wird, deutet eher auf das Erstere hin. Sei dem aber wie ihm wolle, so erweist sich dieser Gesang noch aus einem andern Grunde als merkwürdig, denn nebstdem derselbe vollständig mit den alten Neumen (die hier aber nur aus Virgulen bestehen) bezeichnet ist, so sind die sieben ersten Verse desselben zugleich mit jener höchst seltenen Buchstabentonschrift versehen, wie sie das berühmte Antiphonar von Montpellier (IX. Jahrhundert) darbietet — einer Tonbezeichnung, die aus den fünfzehn ersten Buchstaben des Alphabets besteht, und sich von der Benennung der Orgeltöne im vorigen Tractate des Bernercodex wenigstens in der obern Octave unterscheidet Das Schema dieser Tonschrift gestaltet sich folgenderweise:



*) Nach EKKEHARD IV. von St. Gallen, HUGO von Reutlingen und andern alten Schriftstellern ist der Gesang nach dem „usus“ kein anderer als derjenige nach der Neumenschrift.

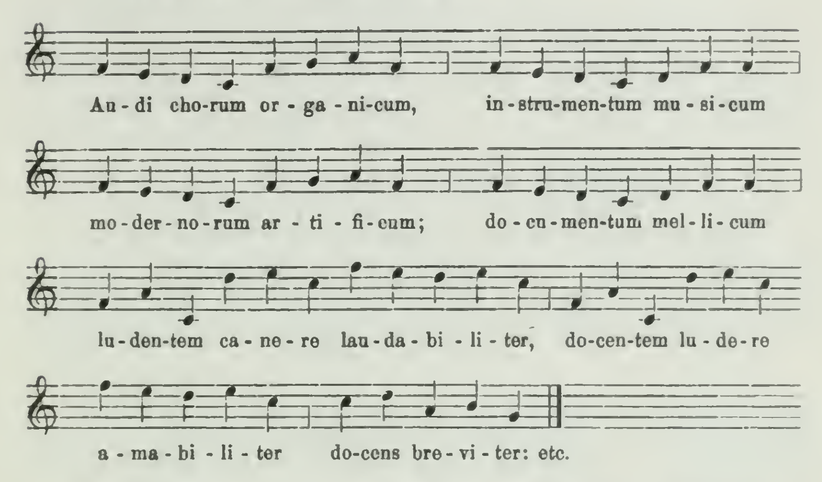
In der Handschrift selber fanden die Buchstaben nachfolgende Anwendung:

f e d c f g h f f e d c d f f
Audi chorum organicum Instrumentum musicum

f e d c f g h f f e d c d f f
Modernorum artificum documentum mellicum

f h c l m h n m l m k f h c l m h
Ludentem canere Laudabiliter Docentem ludere

n m l m k k l h i g
Amabiliter Docens breviter etc. *)



Wir glauben, unsere Vermuthung sei durchaus begründet, wenn wir dafürhalten, dass die in diesem Stücke zur Tonbezeichnung verwendeten Buchstaben jene Tonschrift gewesen sei, die eigens für den Organisten bestimmt war, während die Sänger sich an die Neumenzeichen zu halten hatten. Der gleiche Codex enthält nämlich aufser diesem halbweltlichen Stücke lauter Kirchengesänge, die alle mit den alten Neumen notirt sind. Die

*) Leider endet in der Handschrift mit dieser Stelle die Buchstabenbezeichnung. Ob der Organist bei „ludentem canere" wirklich „pervolando saltu nobili" — einen Nonensprung gemacht, oder ob der Schreiber in fehlerhafter Weise statt eines k ein c hingesetzt habe, wissen wir nicht, und hielten uns darum gewissenhaft an die Angabe des Codex.

Anzahl derjenigen unter ihnen, die man zugleich zur genauen Bestimmung der Töne mit den ebengenannten Buchstaben versah, ist sehr gering. Es sind dieses gerade jene Gesänge, die von jeher beim katholischen Chorgesange für die feierlichsten galten, nämlich die Cantica des Evangeliums „Benedictus dominus" für die Laudes und das „Magnificat" für die Vesper bestimmt, zu denen wirklich schon seit undenklichen Zeiten eine Orgelbegleitung an festlichen Tagen in Uebung war. So bietet uns dieser Codex das Magnificat im zweiten alten Kirchentone mit folgender Bezeichnung:

c d cf fg f f f fe c cd

Magnificat anima mea dominum;

und das „Benedictus dominus" im ersten Kirchenton also:

f gh hk h hg gf gh g

Benedictus dominus deus *) plebis sue.

Beides in neuer Notation ausgeführt lautet demnach:



Unsere Ansicht, dass in dieser Buchstabentonschrift gewissermafsen die älteste Orgeltabulatur [allerdings von höchst einfacher Gattung] zu finden sei, scheint auch das sogenannte Antiphonar von Montpellier zu bestätigen. Da nämlich dieser Codex bei weitem nicht alle Antiphonen oder Responsorien enthält, und

*) Hier sind die Worte „Israel, quia visitavit et fecit redemptionem", welche die Mediation der Psalmodie enthalten, beflissentlich ausgelassen, weil die darauf bezügliche Melodie an einer andern Stelle des Codex behandelt wird. Man beachte, dass bei jenen Silben, die keinen Buchstaben über sich tragen, was in diesen zwei Beispielen siebenmal der Fall ist, der nächst Vorangegangene seine Geltung habe.

ebensowenig die von der Kirche vorgeschriebene Aufeinanderfolge nach dem Jahrescyclus beobachtet, so konnte derselbe unmöglich ein für den Kirchengebrauch der Sänger bestimmtes Gesangbuch gewesen sein. Jenes Buch war weder Antiphonar noch Graduale, sondern ein Tonarius, in welchem die Gesangstücke nach der Ordnung der alten Tonarten aufeinander folgen. Die Buchstaben, womit auch dort die Neumen überschrieben sind, waren daher augenscheinlich für die Instrumentalbegleitung, sei es für die Orgel oder für die Cythara,*) derer man sich bei der Einübung der Gesänge, oder auch bei ihrer Production in der Kirche bediente, bestimmt.

Dass aber der oben besprochene „Lobgesang auf das Orgelspiel“ nicht etwa auf die Anwendung der Cyther etc., sondern ausdrücklich der Orgel hinweise, geht zweifellos aus dem Inhalt des Textes hervor. Wir nehmen darum keinen Anstand, in jenem dem Texte beigegebenen Motive das Fragment eines für die Production auf der Orgel bestimmten Musikstückes zu erkennen, welches zum wenigsten drei Jahrhunderte älter sein mag, als die zweistimmigen 1452 geschriebenen Orgelpiècen Conrad Paumann's. — Mögen diese Documente über Orgelbau und Orgelspiel dazu dienen, die in mehrfacher Beziehung noch immer dunkle Musikgeschichte des Mittelalters in helleres Licht zu setzen.

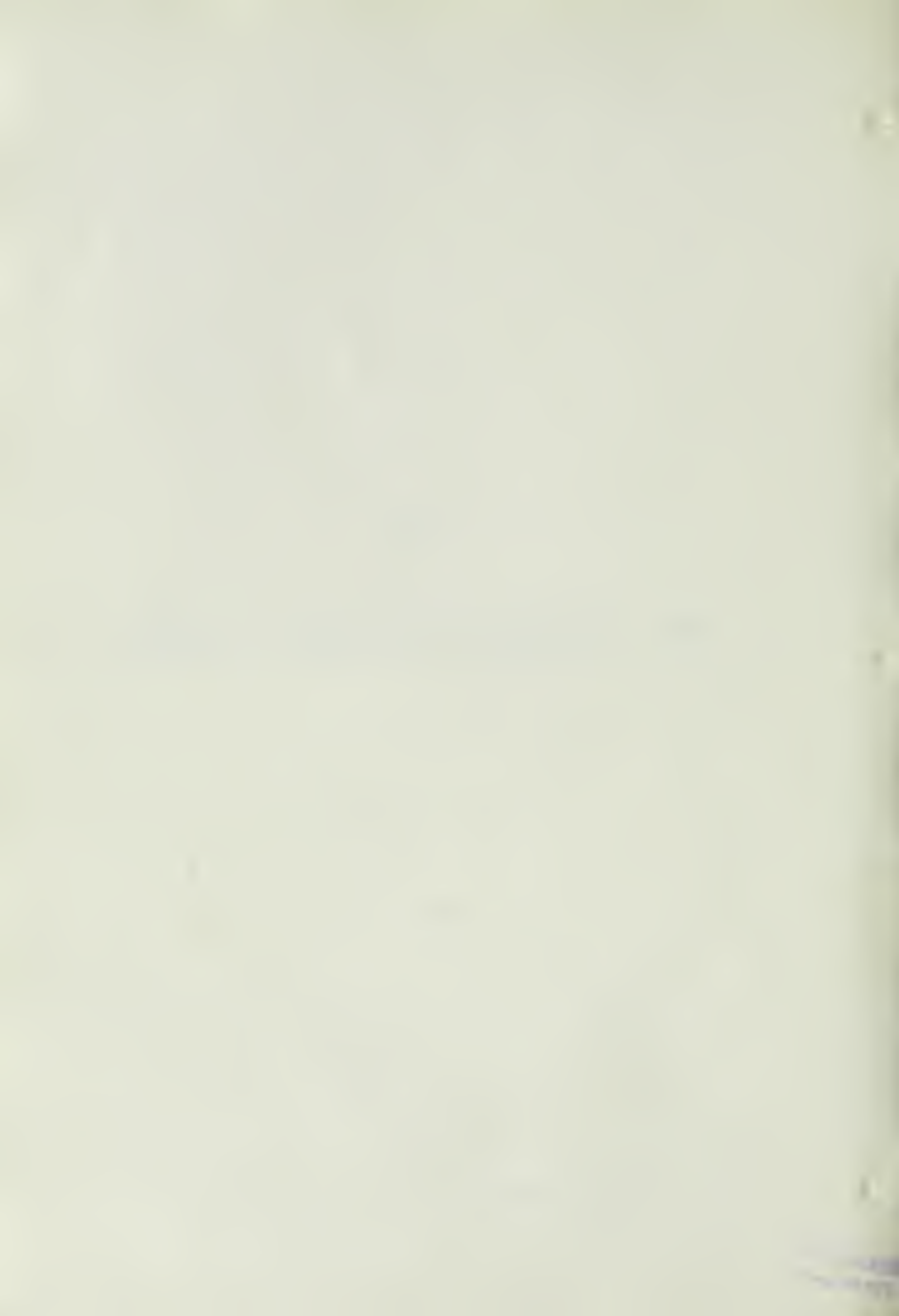
---

*) Schon Notker Labeo von St. Gallen († 1022) erwähnt, dass den alten Musikern 15 Buchstaben, deren Namen sie den 15 Saiten beilegten, genügt hätten, und sie wollten, dass die Cythar so manche Saite haben sollte. (Notker L. De octo tonis.)



III.

DIE AUSSERLITURGISCHEN LIEDER.



Als im grofsen Römerstaate der Sieg des Christenthums über das Heidenthum vollendet war, mussten auch die heidnischen Lieder und Gesänge allmälig aufser Uebung kommen. Schon im IV. und noch weit zahlreicher in den folgenden Jahrhunderten unserer Zeitrechnung traten christliche Sänger auf, die nicht blofs für den liturgischen Gottesdienst bestimmte Lieder dichteten und sie mit entsprechenden Melodieen versahen, sondern auch eine bedeutende Anzahl solcher, die zu geselliger Erbauung bei aufserliturgischen Anlässen dienen sollten. Die tiefreligiöse Richtung jener Zeit ist aber auch in diesen Liedern ausgedrückt, da nicht nur nie etwas Frivoles und nur selten etwas rein Weltliches den Gegenstand ihres Inhaltes bildet, sondern vielmehr die meisten von ihnen durch tiefen Ernst und entschieden christlichen Charakter sich auszeichnen. Während die Namen ihrer Autoren in ihrer weitaus gröfsern Mehrzahl der Vergessenheit anheimgefallen, sind uns doch wenigstens Einige, und zwar schon aus dem frühesten Mittelalter aufbewahrt worden. Zu diesen meist religiösen Dichtern gehören Hilarius, Prudentius, Sedulius, Boetius, Venantius, Zmaracdus, Eugenius, Juvencus, Julius Speratus und Andere.

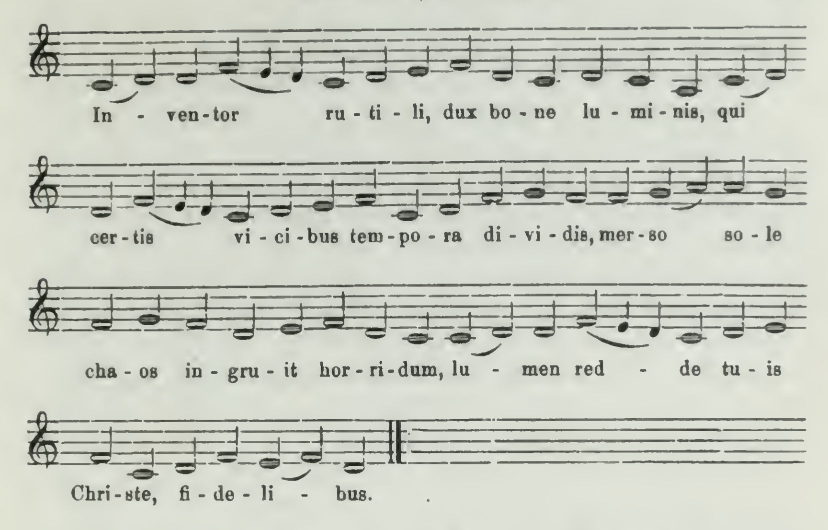
Nachdem einmal in Folge der Zeit die nordischen Völker ihre Wanderungen eingestellt, in den verschiedenen Ländern des alten römischen Reiches sich niedergelassen und zur Annahme des Christenthums sich allmälig bereit erklärt hatten, brachten die christlichen Missionäre und ihre Nachfolger diese südlichen Erzeugnisse der Dicht- und Tonkunst auch zu den Franken, Burgundionen und Alemannen; sie wurden an den von ihnen gegründeten Kulturstätten zu einem neuen Samen, der, mit Eifer gepflegt, bald herrlich gedieh und neue Früchte dieses Kunst-

zweiges hervorbrachte — zuerst freilich in der damaligen Sprache der Gebildeten, der lateinischen Kirchensprache, später aber — vom IX. Jahrhundert an — auch in der alten deutschen Landessprache. So kam es, dass man daselbst lange vor Abschluss des Mittelalters in beiden Idiomen mit einem reichhaltigen Liederschatze für die verschiedenartigsten ausserliturgischen Anlässe und Gelegenheiten versehen war. Mögen die nachfolgenden Beispiele das Vorstehende beweisen.

Lied beim Anzünden des Lichtes. Eine allerdings bedeutungslos scheinende Handlung, und doch wusste sie die fromme Vorzeit mit einem erhebenden Gesange an den Urheber des Lichtes zu begleiten, als dessen Autor der christliche Dichter Prudentius (gestorben im Jahr 413) genannt ist. Dass das Lied ursprünglich zu ausserkirchlichem Gebrauche diente, zeigt schon der alte Titel: „Versus ad incensum lucernae“, wie ihn der dem IX. Jahrhundert angehörende Codex 455 von Bern darbietet, und dass es wirklich schon im hohen Alterthum gesungen wurde, bezeugen die daselbst beigegebenen Neumen, und jene erklärenden Buchstaben, deren sich der römische Sänger Romanus um 790 zu St. Gallen bediente. Das Lied zählt 8 Strophen, von denen die erste hier folgt. (S. Tafel I, Fig. 1.)

Uebertragung: Schöpfer des hellen Licht's,
O bester Führer du!
Der du die Zeiten theilst
Nach dem bestimmten Lauf.
Schwindet die Sonne uns,
Bricht schau'rlich' Dunkel ein;
Spende, o Christus, Licht
Deiner getreuen Schaar!

Bemerkenswerth muss es erscheinen, dass dieses Lied später — im VIII. und IX. Jahrhundert — von der alten römischen Sängerschule zur liturgischen Feier des Charsamstags verwendet und beim Anzünden der Osterkerze vorgetragen werden musste. Von da an blieb es manchenorts noch lange Zeit in kirchlichem Gebrauche. So bietet es eine Rheinauer-Handschrift (nunmehr der Bibliothek von Zürich einverleibt) aus nachguidonischer Zeit in folgender, in ihren Grundzügen mit der vorerwähnten übereinstimmenden Leseart:



Das Lied vom Vaterland. In einer Zeit, wo jede Nation und jedes Land seine duzentfältigen Lieder zur Verherrlichung der heimathlichen Erde besitzt, mag es denjenigen, der bisher von dem jungen Alter dieser Liedergattung überzeugt war, überraschen, einen solchen Stoff schon im grauen Alterthum vom Sänger Zmaracdus behandelt zü sehen, der in edler Begeisterung die Worte sang: (S. Tafel I, Figur 2.)

Nimm das Plectrum, nach Trochäen
Rühr die Saiten mit der Hand;
Lass ein goldnes Lied ertönen,
Sing vom goldnen Vaterland!
Wo nur Seligkeit des Lebens,
Wo nur ew'ger Ruhm bekannt.

Doch auch Zmaracdus folgte da der religiösen Richtung seiner Zeitgenossen, indem er in seinem Liede nicht das irdische, sondern das ewige und himmlische Vaterland verherrlicht und dahin sich sehnsuchtsvoll zu versetzen wünscht. Der dem gleichen Codex entnommene Gesang zählt 13 Strophen, und ist bei der ersten derselben mit der Melodie bezeichnet.

Tischlieder. Schon der heilige Cyprian erwähnt in seinen Briefen die christliche Sitte, während der Mahlzeit fromme Psalmen-

gesänge vorzutragen — eine Gewohnheit, welche im Vorbild Christi (Matth. 26, 30) ihre Begründung fand, der selbst bei seinem letzten Ostermahle mit seinen Jüngern einen Lobgesang vortrug. Nach der Ansicht Alliolis waren es die Psalmen 112 und 113 vor, und 115 und 118 nach dem Genusse der Speisen. Von diesem erbaulichen Gebrauche liefs man auch in jener herrlichen Blüthezeit des Christenthums nicht nach, wo die blutigen Verfolgungen ihr Ende erreicht, denn gerade damals verfasste der schon erwähnte Prudentius zu diesem Zwecke zwei Lieder, jedes 8 Strophen zählend, das eine vor, das andere nach dem Essen vorzutragen. An der wirklichen Ausführung derselben durch Gesang darf um so weniger gezweifelt werden, da beide in obgenannter Berner-Handschrift enthaltenen Gesänge mit der alten Neumennotation und hie und da mit den Buchstaben des Romanus ausgestattet sind. (S. Tafel II, Figur 1.)

Diese Sitte wurde später besonders an hochfeierlichen Tagen beim königlichen Mahle noch fortgesetzt. So scheint das im gleichen Codex einst enthaltene Osterlied, von dem aber leider nur noch die drei letzten Strophen vorhanden [die übrigen sind ausgetilgt] am Osterfeste selber, nachdem der König Karl (wahrscheinlich der Grofse) mit seinem Hofe den hohen Leib des Herrn genossen, bei Anlass des königlichen Festmahles gesungen worden zu sein. Mag auch die Melodie beim Liede fehlen, so glauben wir die noch vorhandenenen interessanten Strophen dem Leser nicht vorenthalten zu dürfen. Sie lauten:

Omnes ergo recreati
Victimis paschalibus
exultemus sociati
gaudiis regalibus,
in quibus sub Christo pollet
orbis amor Karolus.

Neugestärkt vom Opfermahle
Dieser hohen Osterzeit,
Lasst uns All' den Jubel theilen
Königlicher Fröhlichkeit,
Welchem in dem Herrn sich weihet,
Karl, der Schatz der Christenheit.

Omnis actas atque sexus
dicat voce consona:
vive vale rex precelse
plurima per tempora!
Christus tibi, quem adoras,
cuncta prestet prospera.

Alle Alter und Geschlechter
Stimmt im gleichen Tone ein,
Singt, leb' hoch erhabner König,
Mögst dich stets des Wohlseins freu'n,
Woll' der Herr, den du anbetest,
Alles dir nach Wunsch verleihn!

Gloria eterno patri
honor, laus sit filio,
spiritui procedenti
virtus[in] imperio,
trina sit potestas semper
in uno consilio.

Ehre sei dem ew'gen Vater,
Lob und Ruhm dem Sohn zugleich,
Und dem Geist von Beiden kommend
Gottes Kraft im ew'gen Reich;
Dreifach in dem einen Rathe
Bleibt die Macht sich immer gleich.

Von dem ehrwürdigen Gebrauche, die Mahlzeit mit einem erbauenden Gesange zu erhöhen, war man auch noch im XI. Jahrhundert nicht abgekommen. Es geschah im Jahre 1041, dass König Heinrich III., umgeben von den Fürsten des hl. römischen Reichs, das hohe Weihnachtsfest zu Strafsburg feierte, wo der priesterliche Sänger Wipo, Hofkaplan dieses Monarchen und dessen Vaters Conrad II., während der königlichen Tafel ein Festlied vortrug, in welchem er den König und alle fürstlichen Theilnehmer am Mahle zu hoher Festfreude auffordert. Die Melodie des Liedes ist leider nicht auf uns gekommen, wohl aber dessen Urtext. Es führt den Titel: Wipo's Lied bei der königlichen Tafel. „Versus Wipponis ad mensam regis.“ —

Später, als unsere vaterländische Sprache auch beim Liede allmälig ihre Anwendung fand, bediente man sich solcher auch als Tischgesänge. Bekannt ist die Thatsache, dass das altehrwürdige deutsche „Christ ist erstanden" noch im Jahre 1419 zur Osterzeit als Tischgesang gebraucht wurde. Selbst in klösterlichen Anstalten scheint man hie und da im spätern Mittelalter sich statt des Tischgebetes eines frommen Liedes vor und nach dem Essen bedient zu haben. Als interessanter Beweis hierfür mag das Tischlied gelten, das uns die Handschrift No. 392 der Stiftsbibliothek von St. Gallen, beiläufig aus dem XIV. Jahrhundert stammend, darbietet, und welches beachtenswerth erscheinen muss nicht sowohl seiner Melodie, als auch des Textes wegen, der summarisch und commentarweise das noch jetzt in religiösen Genossenschaften übliche und kirchlich vorgeschriebene Tischgebet enthält. Nach der Handschrift B. S. der Stadtbibliothek von St. Gallen ist der Mönch von Salzburg der Autor dieses Liedes, indem es dort den Titel führt: „Des Münchs benedicite von Salzburg". (Vergleiche „Scherer, St. Gallische Handschriften S. 36.) Hier möge es vollständig folgen. (S. „Musik-Anhang" No. I: „Allmächtiger got, her Jesu", Lied mit 7 Strophen.)

Lied zu jeder Stunde zu singen. Der Verfasser des Liedes ist Prudentius, und der mehrerwähnte Bernercodex gibt ihm den Titel: „Incipit versus omni hora". Es beginnt:

> Da puer plectrum, choreis
> ut canam fidelibus
> dulce carmen et melodum,
> gesta Christi insignia etc.

> Wollst o Knab' ein Plectrum bringen,
> Will ein Lied den Gläub'gen singen,
> Süfs, melodisch soll es klingen
> Von den Wundern unsers Herrn.

Da die besagte Handschrift von Bern die Melodie des Liedes als bekannt voraussetzt und deswegen beim Texte, wie bei vielen andern Liedern die sie enthält, die Neumen wegliefs, so vermöchte man die alte Melodie dieses Gesanges nicht zu bestimmen, würde uns nicht dessen vierte Strophe: Corde natus ex-

parentis etc. darauf führen, denn von dieser Stelle an wurde das Lied auch für kirchlichen Gebrauch und zwar zum Officium der Marienfeste verwendet, wie der Fragmentcodex 367 von Einsiedeln XI.—XII. Jahrhundert es mit Neumen und Linien folgendermafsen bietet:



Bufslieder. Eines der Aeltesten von dieser Gattung, welches den Maurinern zufolge den hl. Hilarius von Poitiers zum Verfasser hat, wird auch, jedoch ohne Angabe des Autors, im vielgenannten Codex 455 von Bern geboten mit der Ueberschrift: Versus de poenitentia, und gleichfalls mit der alten Notation. Es beginnt seine 23 Strophen im Urtexte wie folgt: (S. Tafel II, Figur 2.)

Ach würdig ist mein unglückselig Auge nicht,
Emporzublicken zu dem hellen Sternenlicht,
Denn tief darnieder beugt mich meine Sündenlast;
Heiland verschone!

In die gleiche Reihe ist auch das Lied der Fastenden, „Versus jejunantium" von Prudentius zu zählen, das der nämliche Codex also notirt enthält: (S. Tafel III, Figur 1.)

Uebertragung: O Nazarener, Bethlems Licht, des Vaters Wort,
Den eine reine Jungfrau uns zur Welt gebar,
O Christus! spende Hilf' zur frommen Fastenzeit,
Und blick, o Herr, mit Huld auf unsre Feier hin,
Da wir das Opfer der Enthaltsamkeit dir weihn.

Im Laufe des spätern Mittelalters bediente man sich der Lieder dieser Gattung auch in deutscher Sprache. Die schrecklichen Ereignisse des XIV. Jahrhunderts boten die Veranlassung, dass manche derselben zu allgemeinen Volksgesängen wurden; denn je öfter damals die Menschheit von Hunger, Pest, Krieg und schweren Krankheiten heimgesucht wurde, fand sie sich angetrieben, den Himmel durch strenge Bufswerke und insbesondere durch öffentliche Bittgänge zu versöhnen, bei denen insgemein auch allgemeine Bufslieder ihre Anwendung fanden. Hierüber bietet uns ein anonymer Carthäuser in einer seiner sechs Predigten, die er im Jahre 1481 zu Nürnberg hielt, beachtenswerthe Aufschlüsse. Er sagt da nämlich: „Wenn wir zu Abwendung eines plötzlichen Todes und mancher anderer Unglücksfälle Bittgänge mit Kreuz und Reliquien anstellen, so pflegen wir in jenen Gegenden Polens, wo ich meine Erziehung fand, zu singen:

Nu pit wir den hailigen gaist
Umb den cristengloben allermeist
das uns behüte an unser ende,
So wir hinfar'n uss disem ellende. Kyrieleys.*)

Bekanntlich war dieses Lied, dessen Melodie in den ältesten gedruckten Volksgesangbüchern enthalten ist, schon ein Jahrhundert früher, zur Zeit des berühmten Franziskaners Berthold von Regensburg, ein allgemeines Volkslied, indem er es in einer seiner Predigten dem Volke zu singen anempfahl und in hohem Grade anrühmte.**) Gröfser war die Zahl derartiger Bufslieder, die das XIV. Jahrhundert hervorrief, wo die Pest, der schwarze Tod genannt, Tausende und aber Tausende dahinraffte. Man erinnere sich da an Lieder und Bufsfahrten der Geifsler. Aus gleicher Zeit stammt auch das Lied von des Menschen Hingang in die Ewigkeit, in welchem vom Gerichte, vom Tode und von den Reuethränen über das sündige Leben die Rede ist. Eine

---

*) Quando cum crucibus et reliquijs solemus ire contra mortem subitaneam et alia mala multa, tunc solemus canere in partibus Poloniae alumpne mee: Nu pit wir etc. (Cod. Einsidl. 50.)

**) Bruder Berchtold zog als Missionär auch durch das Bisthum Constanz darum sagt die alte Klingenbergerchronik: Anno 1255 do wandlet bruoder Berchtold, der guot selig lantprediger in dem land, und prediget in diesem jar zuo dem ersten mal zuo costenz.

Handschrift des Klosters Engelberg I⁴/25, die im Jahre 1372 daselbst geschrieben wurde, hat es uns in jener Fracturschrift aufbewahrt, deren Noten die Nägel- und Hufeisenform tragen. Das Lied scheint aber wohl noch älter. Hier stehe es vollständig. (S. „Musik-Anhang“ No. II. mit dem Text: „Wol uf der von, die zit ist hie, der herre der wil rechnung han.“)

Lieder zur Beförderung einer bestimmten Tugend oder Ausrottung eines gewissen Lasters. Ein solches verfasste nach der Berner Handschrift der schon erwähnte Zmaragdus zum Lobe der Keuschheit. (S. Tafel III, Figur 2.)

Wenn du nach Tugend dich sehnst und wünschest ehrbar zu leben,
Schätze die Reinigkeit hoch, sowohl an Leib als an Seel'.

Das Lied zählt 13 Distichen und besitzt die Angabe der Melodie durch Neumen, die aber bei den zwei letzten Worten ausgetilgt sind.

Ein anderes, wahrscheinlich dem Sedulius († 430) angehörendes Lied ist gegen die „eitle Rede“ gerichtet, und wird in der gleichen Handschrift ebenfalls mit Neumen geboten. Merkwürdig ist der daselbst schon vorkommende — in späterer Zeit so häufig angewandte Refrain. Hier die 6 ersten Strophen: (S. Tafel III, Figur 3.)

Habetote in prospectu, reddituros vos de actu
rationem coram deo qui venturus est e caelo.
Abicite vana lòqui.

Hoc de verbis ociosis idem clamat in scripturis,
ideo rogo cavete leve carmen personare.
Abicite vana lòqui.

Actus vestros immutate et corrigere studete
et dignum deo parate habitaculum in corde.
Abicite vana lòqui.

Ora vestra que factorem confitentur ac devotam
semper sint parate laudem sicut decet conditorem.
Abicite vana lòqui.

Et quid prodest hic letari, si contigerit tristari,
ubi est perennis vita gaudia quoque mansura.
Abicite vana loqui.

Uebertragung: Die ihr Christo euch verschrieben
Sollt, was er verhiefs, bedenken:
Dass er euch sich wolle schenken
Einst im künftgen Himmelreiche.
Lasset ab von eitler Rede!

Gott wird einst vom Himmel kommen,
Das müsst ihr euch wohl bemerken,
Ihm habt ihr von euern Werken
Strenge Rechenschaft zu geben.
Lasset ab von eitler Rede!

Wollt' er in den heil'gen Schriften
Eitle Worte streng verbieten;
Darum bitt' ich euch zu hüten
Schlechte Zoten vorzutragen.
Lasset ab von eitler Rede!

Aendert eu're bösen Werke,
Trachtet selbe auszumerzen
Und dem Herrn in eu'ern Herzen
Würd'ge Wohnung zu bereiten.
Lasset ab von eitler Rede!

Eu're Zungen, die den Schöpfer
Als den Höchsten anerkennen,
Sollen stets ihn lobend nennen,
Wie's dem Herrn des Alls geziemet.
Lasset ab von eitler Rede!

Ach! was frommt euch hier der Jubel,
Wenn ihr's später müsst bereuen,
Statt euch wonniglich zu freuen
Ohne Mafs und ohne Ende.
Lasset ab von eitler Rede!

Lieder über Grab und Tod. Vielfältig wurde dieser Gegenstand das ganze Mittelalter hindurch besungen. Man gedenke nur der vielen Trauerlieder auf den Tod der Kaiser und anderer Grofsen der Welt. Doch lässt es sich nicht bei Allen

mit Sicherheit angeben, vielmehr bei Manchen mit Grund bezweifeln, ob sie wirklich als Gesänge zur Ausführung kamen, indem die Angabe der Melodie bei denselben eine äufserst seltene Sache ist, und deren Form (ungleiche Strophen) es unwahrscheinlich macht, dass man die Melodie als bekannt vorausgesetzt habe. Lieder, die diesen Stoff behandeln, enthält auch der oft angeführte Berner-Codex, so dasjenige, welches der Dichter Fortunat († um 600) an den König Chilperich gerichtet, 27 Distichen zählend, in dem die Wahrheit hervorgehoben, dass der Tod allen Menschen bevorstehe. Es beginnt mit den Worten: „Aspera conditio". Ein anderes verfasste Bischof Eugen von Toledo (VII. Jahrhundert) und zwar mit Angabe der hierzu gehörenden Melodie. In der That bezeugt der hl. Ildephons, Eugen's Nachfolger im bischöflichen Amte zu Toledo in seiner Lobschrift auf den Letztern, dass sich derselbe bei seinem rühmlichen Eifer für die Pflege der Wissenschaften auch in der Kenntniss der Melodieen ausgezeichnet, und die durch eingeschlichene Missbräuche verunstalteten Gesänge wieder verbessert habe.*) Bemerkenswerth an seinem Liede ist, dass dessen Text ohne Wiederholung der Melodie bis zum Schlusse durchkomponiert erscheint.

Ein drittes an den Tod erinnerndes Lied, das die nämliche Handschrift auch mit den Neumen bietet, wahrscheinlich von Prudentius, wurde bei Leichenbegängnissen angewendet. Es führt den Titel: Versus circa exequias defuncti.

Von weniger ernster Natur als die vorige Gattung erscheint das Lied „vom Habicht und Pfau" im Codex von Bern 455 von unbekanntem Autor. Es führt den Titel: (S. Taf. IV, Fig. 1.)

Noch interessanter dürfte der elegische Gesang des Julius Speratus an die Nachtigall sein, wie ihn der Codex 36 von Bern aus dem X. Jahrhundert mit der alten Tonbezeichnung uns aufbewahrt hat. Möge er mitsammt dem Versuche einer Uebertragung ins Deutsche hier vollständig folgen. (S. Tafel IV, Fig. 2.)

---

*) Eugenius studiorum bonorum vim prosequens, cantus pessimis usibus vitiatos melodiae cognitione correxit. (S. Ildephonsus in elogio Eugenii.)

An die Nachtigall.

Elegie des Julius Speratus.

„Bin die Gefährtin der Nacht, eine Freundin des süfsen Gesanges,
Werde von Beiden darum nun Philomele genannt."
Schlaflos singt Philomele ihr Lied durch die nächtlichen Stunden,
Wieget zum Schlummer uns ein, während sie Wachen sich lehrt.
Nachtigall sage, warum besiegst du den Schlaf mit Gesängen?
„Dass keine feindliche Macht mir meine Eier verderb'."
Künde uns an, vermagst du die Pest durch dein Lied zu vertreiben?
„Kann, oder kann ich das nicht, — mir nun das Wachen beliebt."
O Philomele es reizt deine Stimme zu lauten Gesängen,
Darum besingt dein Lob jetzo mein ländliches Lied.
Säng'rin der Nacht, dein Sang übertrifft die Zither an Wohllaut,
Und durch bezaubernden Klang siegt dein entzückender Schlag.
O Philomele dein Sang vertreibt die düsteren Sorgen,
Richtet durch schmelzenden Reiz traurende Herzen empor;
Wohnst auf blumiger Flur und erfreust dich am schattigen Strauche,
Pflegst deine zahlreiche Brut auf dem belaubeten Baum'.
Horch! deinen Zaubergesang wiederhallen die buschigen Haine,
Selber der schattige Wald tönt mit den Blättern darein.
Wahrlich bekenn' ich, es steht dir der Schwan und die Hetzel und Schwalbe,
Ja auch der Papagei selbst steht im Gesange dir nach.
Wohl kein Gefiederter wird jemals deine Klänge erreichen,
Aus deinem Murmelgetön quillt uns der süfseste Meth.
Sprich denn sofort mit wirbelnder Zung' deine zitternden Laute,
Und mit der Kehle so süfs sing' uns dein schmelzendes Lied;
Spende dem lauschenden Ohre die Nahrung lieblicher Töne!
Bitte dich, schweige doch nicht, bitte dich, schweige doch nicht!

Dir o Erlöser gebührt Lob, Preis und göttliche Ehre,
Der du dem gläubigen Volk mild solche Wonne gewährst. —
Nun denn benütze das Buch noch lang in den künftigen Zeiten
Frommer und weisester Mann, den ich so innig verehr!
Sei der Allmächtige dir in ewiger Zukunft gewogen
Reih' er der englischen Schaar ob den Gestirnen dich an!

Fig. 1 pag. 109.

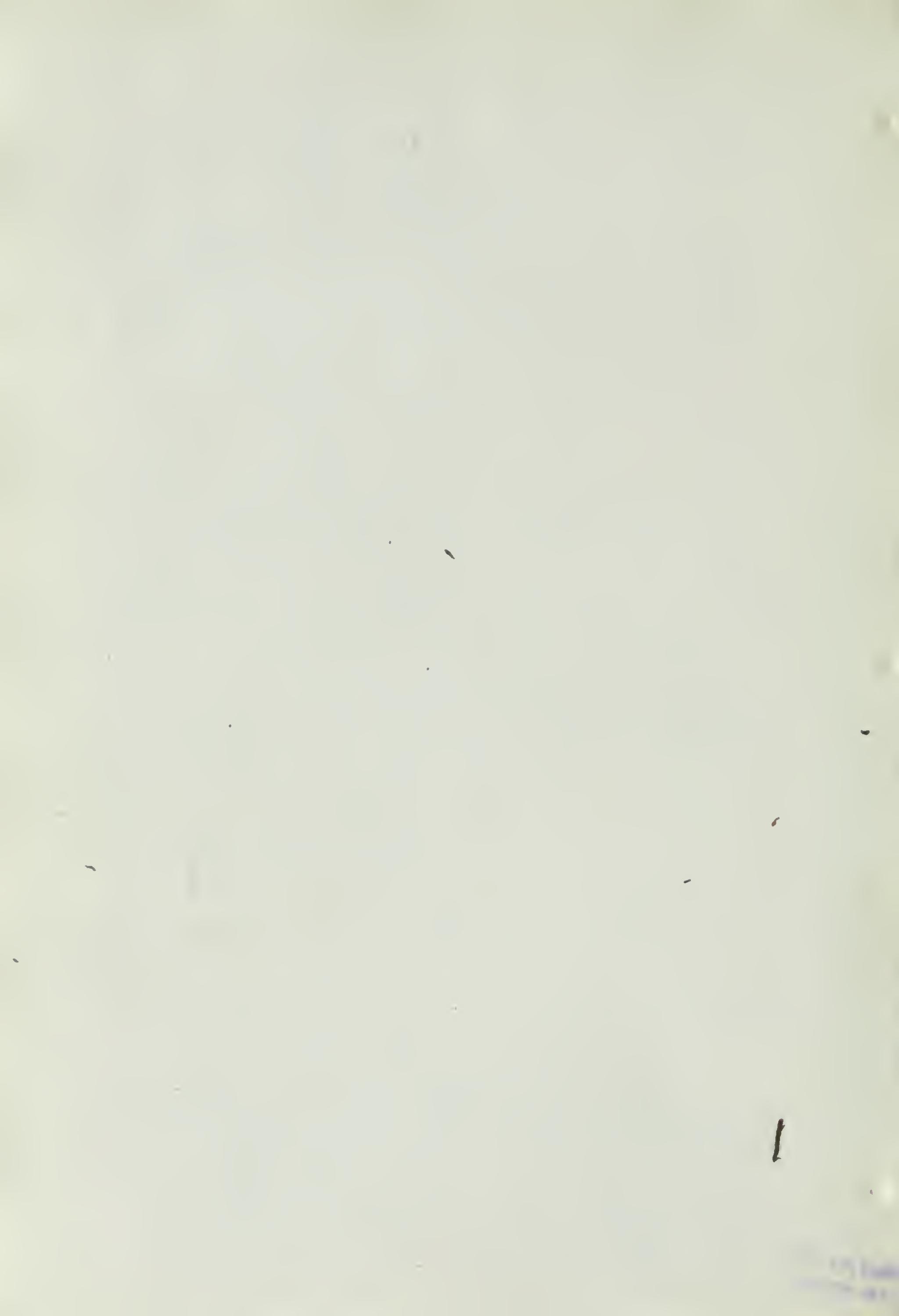
Versus de accipitre et pavone.

Avis haec magna astra tetendit. alta
sublimes aspergens voces.
Agnum conlaudat. auctorem cunctis.

Fig. 2. pag. 109.

Disticon in filomela.

Sum noctis socia sum cantus dulcis amica
Nomen ab ambiguo sic filomela gero
Insomnem filomela transducit carmine noctem
Nos dormire facit se vigilare docet
Dic filomela velis cur noctem vincere cantu
Ne noceat ovis vis inimica meis
Dic age nunc cantu poteris depellere pestem
Aut possim aut nequeam me vigilare juvat
Vox filomela tua cantu(s) edicere cogit
10 Inde tui laudem rustica lingua canit
Vox filomela tua chitaras in carmine vincit
Et superat miris musica fabra modis
Vox filomela tua curarum semina pellit



Recreat et blandis anxia corda sonis

15 Florea rura colis herboso cespide gaudes

Frondibus arboreis pignora multa foves

Cantibus et coetus recrepant arbusta canoris

Consonet ipsa suis frondea silva comis

Iudice me cygnus et garrula cedat hirundo

20 Cedat et inlustris syptacus ore tibi

Nulla tuus umquam cantus imitabitur ales

Murmure namque tuo dulcia mella fluunt

Dic ergo tremulus lingua vibrante susurrus

Et suave liquidum guttere pange melos

25 Porrige dulcisonas attentis auribus aescas

Nolo tacere velis nolo tacere velis

Gloria summa tibi laus et benedictio christe

Qui prestas famulis haec bona grata tuis

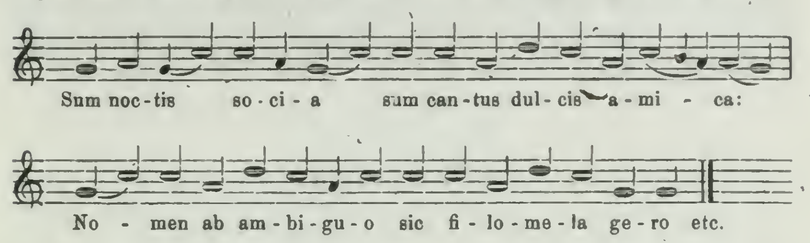
Utere namque librum jugiter per secula longa

30 Vir pie vir sapiens vir venerande mihi

Sit tibi cunctipotens semper placatus in evum

Iungat et angelicis choris in astra piis.

Ueber die Zeit und Persönlichkeit des Julius Speratus sind gar keine Nachrichten auf uns gekommen. Die Bibliotheken von Zürich, St. Gallen und Bern besitzen in Handschriften obiges Lied „de Philomela“ und zwar letztere im Cod. 36. saec. X mit den alten Neumen bezeichnet, woraus mit Sicherheit anzunehmen, dass es für den Gesang bestimmt war. Lässt sich auch beim Mangel an jeder Tradition die alte Melodie nicht mehr mit Sicherheit herstellen, so lässt sich doch aus der beigefügten Neumenschrift unschwer die musikalisch-rhythmische Leichtigkeit erkennen, in welcher sich die Melodie bewegte. In Rücksicht auf diese rhythmische Bewegung mag das Lied beiläufig so gelautet haben:

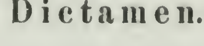


Dass dieses Lied und dessen Autor in eine frühere Epoche zu setzen ist, geht aus dessen Verbreitung in Allemannien und Burgund schon im X. Jahrhundert und besonders aus dem Umstande hervor, dass dasselbe vom Benedictiner Paulus Alvarus, der im IX. Jahrhundert zu Cordova lebte, in zwei Gedichten an die Nachtigall nachgeahmt wurde. Wahrscheinlich hatte Speratus noch andere von seinen Arbeiten mit diesem Liede an die Nachtigall in einen Band vereinigt, und denselben irgend einem angesehenen Gönner geschenkt; darauf scheinen wenigstens die drei letzten Distichen des Liedes, die bisher noch nicht ediert und ebenfalls mit der alten Tonschrift versehen sind, hinzudeuten.

Lieder der Studierenden. Wenn auch Manche der vorangehenden Lieder von der studierenden Jugend mochten gesungen worden sein, so sind doch diejenigen des Boetius († um 500) insbesondere in diese Klasse einzureihen, da dessen Werke das ganze Mittelalter hindurch vorzugsweise als Schulbücher jener Jünglinge dienten, die sich den Wissenschaften weihten. Wirklich wurden, wie der Berner-Codex 455 es beweist, mehrere Gedichte aus seinem Werke „de consolatione Philosophiae“ als Lie-

der gebraucht, indem sie gleichfalls mit der alten Notation versehen sind. So die folgenden: 1) Heu quam praecipiti mersa profundo. 2) O stelliferi conditor orbis. 3) Qui se volet esse potentem. 4) Omne hominum genus — welches durchkomponiert erscheint, und endlich 5) Nubibus atris.

Im späteren Mittelalter, wo die lateinische Sprache nur noch in den Schulen gesprochen wurde, bot man den nach der Wissenschaft strebenden Jünglingen auch solche Lieder moralischen Inhalts, die in ihrer metrischen Form und in Melodie sich ganz den Weisen der Minnesänger, in deren Blüthezeit sie auch entstanden waren, anschlossen. So der nachfolgende, dem Codex I⁴ 25 von Engelberg entnommene Gesang, wo der Dichter die singenden Schüler an jene frommen Lehren erinnern mochte, die ihnen noch im Vaterhause von ihren Eltern eingeprägt worden.



Dictamen.

Qui-dam pa-ter fa-mi-li-as sic fi-li-um su-um do-ce-bat

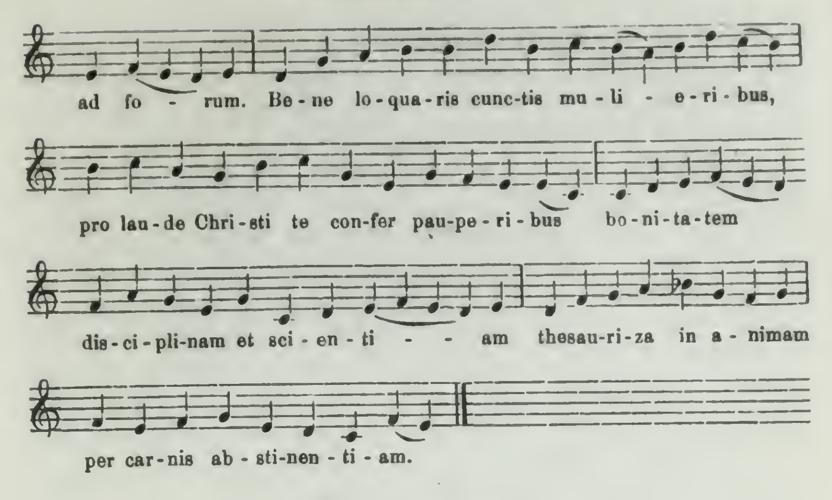
quem ha-be-bat, quo-mo-do au-di - te: Mi fi-li ti-bi primum

do con-si-li-um quod est su-bli-me: de-um ti-me, qui est

da-tor vi - te, a quo pro-ce-dunt om-ni-a, mi fi-li

vi-ta sompni-a, fo-men-ta vi-ti-o - rum, in ver-bis

sis vi - ri-li-tus, nec ul-lis sis damp - ni-fi-cus dum ve-ne-ris



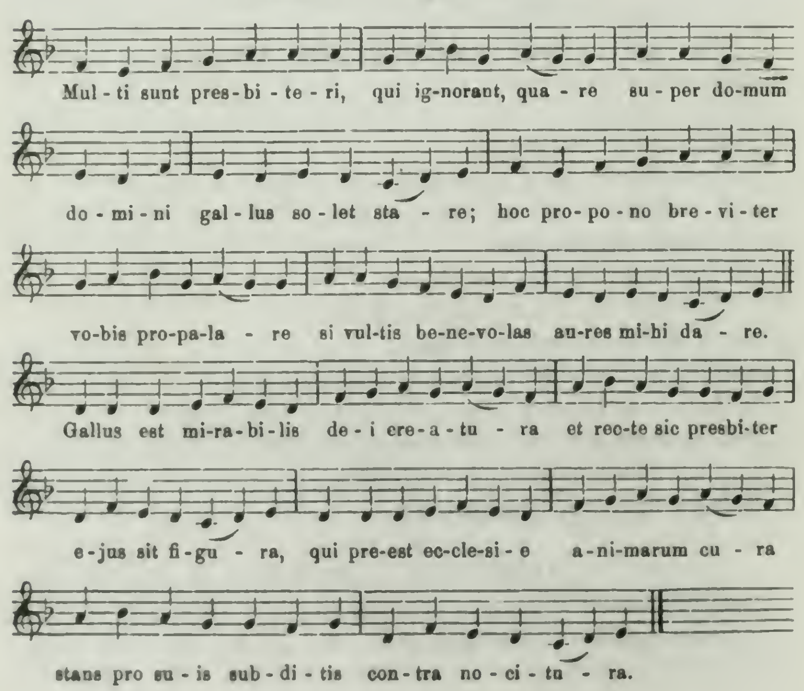
Uebertragung:

Ein Vater seinen Sohn einst unterrichtet hat,
Ihm bietend hohe Lebenslehren;
Wie's geschah hört eben:
„Wohlan, mein Sohn! vor Allem geb' ich dir den Rath,
Vernimm den hehren:
Sollst Gott ehren,
Der dir gab das Leben,
Von Ihm kömmt alles Gute her.
Die Weichlichkeit, die sollst du sehr
Als Lasterquelle meiden.
Im Reden halte dich als Mann,
Füg' Niemand zu was schaden kann.
Kömmst du zu andern Leuten,
Sprich ehrbar immerdar vor jedem Frauenbild;
Zum Lob des Herrn erweise dich den Armen mild.
Willst du der Tugend und der Zucht und Wissenschaft dich weih'n,
Pflanz' sie als Schatz ins Herz hinein
Und halte dich im Wandel rein."

Lieder der Geistlichen. Das Mittelalter hatte wie seine eigenthümlichen Volksfeste, so auch für die Geistlichkeit seine ausserliturgischen Feierlichkeiten. Eine solche war der Amtsantritt eines Seelsorgers in einer Pfarrgemeinde, wobei nach alter

Sitte nicht blos ein geistlicher Vorsteher, sondern auch die Amtsbrüder der ganzen Nachbarschaft persönlichen Antheil zu nehmen hatten. Und wenn dann diese nach Abschluss der kirchlichen Feier zu einem einfach-ländlichen Mahle im Pfarrhofe neben der alterthümlichen Kirche sich versammelten, auf deren Thurm oder Atrium ein Wetterhahn — das uralte Bild geistlicher Wachsamkeit — schon Jahrhunderte lang den brausenden Stürmen getrotzt hatte — wer hätte beim Anblick desselben Anstofs daran nehmen mögen, wenn aus dem traulichen Kreise „ein Sänger im langen Talare" auftrat, und zur Erbauung und Erheiterung der Anwesenden ein Lied vortrug, wie uns ein solches die vorgenannte Handschrift von Engelberg aus dem XIV. Jahrhundert aufbewahrt hat. Die Melodie ist so frisch und neu, dass man sie für mehrere Jahrhunderte jünger halten würde, wenn nicht die alten Schriftzüge und die beigefügte Jahreszahl 1372 jedes Bedenken beseitigte.

Dictamen de presbiteris.



Multi sunt presbyteri qui ignorant, quare
Super domum domini gallus solet stare;
Hoc propono breviter vobis propalare,
Si vultis benivolas aures mihi dare.
Gallus est mirabilis Dei creatura
Et recte sic presbyter ejus sit figura,
Qui praeest ecclesiae animarum cura
Stans pro suis subditis contra nocitura.

Manche aus der Geistlichkeit können's nicht ergründen,
Warum auf dem Haus des Herrn oft ein Hahn zu finden;
Dies gedenk ich kurzgefasst euch nun zu erklären,
Wollt ihr ein geneigtes Ohr meinem Lied gewähren.
Wunderbar rief Gott, der Herr, einst den Hahn ins Leben;
Ist er jedem Priester ja als ein Bild gegeben,
Der der Kirche vorgesetzt, Seelen in Gefahren,
Deren Heil ihm anvertraut, unversehrt zu wahren.

Supra crucem positus gallus contra ventum
Caput diligentius erigit extentum.
Sic sacerdos, ubi scit demonis adventum
Illic se objiciat pro grege bidentum.
Quasi rex in capite gallus coronatur,
In pede calcaribus ut miles armatur,
Quanto plus sit senior pennis decoratur,
In nocte dum concinit leo conturbatur.

Ob dem Kreuze steht der Hahn, steht bei Sturm und Regen,
Richtet unverwandt sein Haupt stracks dem Wind entgegen.
So der Priester; — wo er weifs, dass die Teufel stürmen,
Da stell' er mit Muth sich ein, um sein Volk zu schirmen.
Gleich den König soll den Hahn eine Krone zieren,
Wie ein Ritter muss sein Fufs Sporn' als Waffen führen;
Ihn soll eine Federnzierd immer bunter decken,
Und sein Nachtgesang soll gar wilde Löwen schrecken.

Sic sacerdos, qui debet populo praeesse,
Pigros cum calcaribus monens indefesse
Confortando debiles verbi dei messe
Post laborem aureus, ut rex debet esse.

Gallus granum reperit et vocat uxres
Et illud distribuit ante cariores,
Sic addiscant clerici pietatis mores
Doceant et faciant scripturarum flores.

So der Priester, der bestimmt, eine Schaar zu leiten,
Spornt die Trägen an und mahnt sie zu allen Zeiten;
Sättigt durch das Wort des Herrn, die da schwach und zagen,
Soll nach Müh'n dem König gleich eine Krone tragen.
Trifft der Hahn ein Körnlein an, ruft er seine Hennen,
Theilt es jenen liebend aus, die ihn anerkennen.
Also soll die Klerisei fromme Sitten lieben,
Und in Wort und Beispiel sie schriftgemäfs ausüben.

Gallus suas feminas solet verberare
Has, quas cum extraneis novit ambulare;
Sic sacerdos subditos debet castigare
Contra legem domini qui solent peccare.
Basiliscus nascitur ovis de gallorum
Sic crescit vis demonum de presbiterorum
Multâ negligentia, qui de subditorum
Non curant sceleribus, nec de spe celorum.

Seine Hühnlein pflegt der Hahn öfters zu misshandeln,
Wenn er sie mit fremdem Volk sieht zu traulich wandeln.
Also soll ein Priester auch Untergebne büfsen,
Wenn sie das Gesetz des Herrn treten mit den Füfsen;
Aus dem Hahnenei entstehn giftgeschwoll'ne Drachen, *)
Also wächst des Teufels Macht, und in seinen Rachen
Stürzt der Priester Lauigkeit manche Unterthanen,
Denen sie den Weg zur Höll', statt zum Himmel bahnen.

Gallus regit plurimam turbam gallinarum
Et sollicitudinem magnam habet harum;
Sic sacerdos capiens curam animarum
Doceat et faciat, quod est deo carum.
Gallus nunquam negligit tempus vespertinum
Et cum suis subditis volat ad supinum,
Ut in nocte media tempus matutinum
Servis dei praecinat ad opus divinum.

---

*) Nach einer alten Fabel.

Zahlreich ist die Hennenschaar, die der Hahn geleitet
Und mit aller Vorsicht sie überall begleitet;
So der Priester, der beginnt Seelen zu besorgen,
Thu' und lehr' zu jeder Zeit, dass sie Gott geborgen.
Kommt der Abend ruft der Hahn seine Hühnlein alle,
Fliegt mit ihnen ungesäumt hin zum Hühnerstalle,
Dass er da zur Mitternacht, wenn es Zeit zur Mette,
Ruf der Brüder fromme Schaar auf zum Chorgebete.

Sic et bonus presbiter respuens terrena
Ducat suos subditos ex inferni poena,
Praebens iter coelicum coeli per amoena
Cum Christus advenerit turba sit serena.
Hoc nobis sufficiat de gallo notata,
Et in audientium corda sind dictata
Tenaci memoriae, quasi nux muscata,
Plus reddunt aromata bene masticata.

Also soll der Priester auch Irdisches verachten,
Und sein Volk der Todesnacht zu entreissen trachten,
Soll es leiten auf der Bahn nach der Himmelsaue,
Dass es froh, wenn Christus kommt, ihm in's Antlitz schaue.
Das genüge uns für jetzt, was vom Hahn gesungen;
Sei es Jedem, der's gehört, tief in's Herz gedrungen,
Bleib's noch lang, denn was gewürzt für entfernte Zeiten,
Wird gleich einer Muscatnuss süfsern Duft verbreiten. —

Noch galt von jeher eine andere Feier für die Priesterschaft sowohl als für das Volk als eine hohe seltene Festlichkeit; es war der Tag, an dem ein neugeweihter Priester zum erstenmale das Opfer des neuen Bundes Gott darbrachte. Da trat ein solcher auf als „hochgelobter Gottesdiener, der durch die Wandlungsworte es bewirken kann, dass Gott in seine Hände sich einschliefst; er führt durch Christi Worte ihn auf den Altar herab, dort lässt Gott selbst sich sehen in des Priesters Händen — Er, der für uns am Kreuze hing“. Zum erstenmale tritt der Auserwählte auf als bevollmächtigter Spender der höchsten Gnadengaben, denn „wer beichtet nach seines Priesters Rath — wer Gott aus reiner Priesterhand geniefst — mit Reue und ohne Missethat, dem wird verziehen und er hat Hoffnung auf jene Freude, die niemals mehr

vergeht". Dies sind unter Anderm die Wahrheiten und Lehren, die das alte deutsche, schon im XIV. Jahrhunderte gesungene „Lied von der Priesterwürde" darbietet, und das auch wahrscheinlich bei vorerwähnten Festlichkeiten, sei es im Freien oder bei Anlass des Festmahles, durch Sängerknaben (Schuoleren) seine Aufführung mag gefunden haben. Das Lied, gleichfalls dem mehrerwähnten Codex von Engelberg 1 4/25 entnommen, erscheint aber noch in anderer Beziehung merkwürdig, indem dasselbe beweist, wie weit umher die Melodieen des Minnesängers Frauenlob um jene Zeit verbreitet wurden, so dass sie auch fast an den äufsersten Reichsgränzen in dem hohen, hart an dem Fufse des mit ewigem Schnee bedeckten Titlis gelegenen Thale zur Aufführung kamen. Leider ist die Melodie dem Texte nicht beigegeben; doch scheint sie die nämliche zu sein, die anderswo auch unter dem Titel „Frowenlob's langer Ton" vorkömmt.*) Hier möge zur Vergleichung der Text, ungeachtet der Schreibfehler und der dadurch an mehreren Stellen entstandenen Unverständlichkeit, nach der Originalhandschrift folgen:

Ein lied von priester wirdigkeit.

In der langen wis frouwenlobs: als adam den ersten man.

So wol dir priester, hochgelopter gottesknecht,
bis eben schlecht
uf allen guoten sachen;
untugend solt du swachen,
du hochgeehrter priesters nam,
du kanst mit worten machen,
dass sich got in die hende din
drivaltiglichen schlüfset.

*) So im Cod. 120 saec. XV., einem altdeutschen Liederbuche, jetzt der Bibliothek von Donaueschingen angehörend, wo bei manchen Liedern angegeben, von welchen Autoren die Sangweise stamme. Die Lieder sind theilweise mit Musiknoten versehen. Von dem betreffenden Minnesänger werden erwähnt: pag. 236 „Frowenlob's über zarter ton", pag. 245 „Frowenlob's gecrönter Rei" und pag. 249 „Frowenlob's langer ton" etc. Die Handschrift gehörte einst dem Kloster Hermetschwil im Argau und hat als Inschrift: Das buoch gehört meliora mucheim ues convents in hermetiswill, schenkte mirs' min hertzlieber vatter Niclaus muchheim Landschriber zu Ury In anno 1589, ward im zu Müllhusen mit einem drunck. (Vergleiche Dr. Barrack Handsch. zu Donaueschingen.)

Du bringest in mit worten her,
des mus' ich jechen,
er lat sich sechen,
got selbe in dinen henden
an alli missewendi,
der für uns an dem Crüze hing.
Menschlich nam er sin ende,
des wol im wart;
wer got us reinen priesters henden nüsset,
mit rüwe, ane missetat,
bicht nach sines priesters rat,
dem wirt vernat rilich wat
die freöd, die nimmer me zergat.
Sünder hab rüw fruo und spat,
wand wis, dass gott sin reines bluot
nit me dur dich vergüſset.

Priester du solt über alle ding gehöhet sin!
die ougen din
vor arger gesicht behüte,
dass sich kein falsch gemüte
köm in dis herzen gir;
gedenk dass dich gotts güte
vor allen ding het userwählt
und halt dich vesteckliche.
Priester gedenk, dass sich got in din hende gibt
und sich verwibt in ein forme kleine,
gar sunder arge meine;
der je was got und jener ist
in sinem dienst erscheine:
die tag die zit und dine jar —
so lebt nit din geliche.
Din hend, die sen dir sin behüot
vor falsche griffen gar unfruot,
darin sich tuot an argen muot
got selber und sin reines bluot.
Got alles guet ein uber guot,
hilf uns! dass wir geleitet sin
zuo dines vatters riche.

Lieder der Kreuzfahrer. Als die wilden Horden Mahomeds, aus den Wüsten Arabiens hervorbrechend, immer weiter drangen und die heiligen Orte selber überflutheten, vermochten dies die tapfern kampflustigen Helden des Nordens nicht mehr zu ertragen. Hingerissen von edelster Begeisterung für Gott und Religion, die sie wohl höher und werthvoller achteten, als alle Güter dieser Welt, wälzten sich zahllose muthige Heere ostwärts nach jenem Lande, wo einst ihr Gott und Erlöser im Fleische gewandelt hatte. Der fürchterliche Kampf der christlichen Germanenstämme gegen die heifsblütigen Sarazenen Asiens und Afrikas um den Besitz des heiligen Grabes begann und dauerte Jahrhunderte hindurch. Bei dieser allgemeinen Begeisterung des Abendlandes durften dessen Sänger auch nicht schweigen und ihre Lieder nicht verstummen. „Vielmehr war," wie ein Geistesmann neuerer Zeit es mit der ihm eigenen Wärme ausgesprochen, „ein Jauchzen und ein Jubel und ein freudig Singen diese Zeit; die Pilger zogen in allen Ländern um, und sangen in Chören von den Thaten der Kreuzfahrer, von der Wildheit der Ungläubigen und von den Wundern des Landes, und Alles horchte den Gesängen und den begeisterten Reden der Prediger, und fühlte sich auch gehoben und wollte auch schauen das Wunderland und die gebenedeite Erde". Noch sind aus jenen vielbewegten Zeiten einzelne Lieder und selbst auch deren Melodieen der Gegenwart erhalten worden, indem sich ihrer in der Folgezeit auch Manche noch bedienten, die sich den Kreuzfahrern nicht angeschlossen hatten und es vorzogen, in ihrer Heimath zu bleiben. Diese stimmten dann noch lange bei ihren Wallfahrten und Bittgängen und bei andern Anlässen die alten Weisen der Kreuzfahrer an. Selbst die Bruderschaft der Geiselbrüder entlehnte ihre Lieder theilweise von den Kreuzfahrern. Als dieselben im Jahre 1348 processionsweise in Speyer einzogen, so sangen sie folgendes, offenbar auf die Kreuzfahrer in's heilige Land bezügliche Lied:

1.

In gottes namen faren wir,
seiner gnaden begeren wir,
nu helf uns aller gottes kraft
verleih uns alzeit grofse macht.
Kyrieleis.

2.

Und das heilige krütze
Was uns alzeit nütze,
das krütz da got sein marter an leit,
dasselbige sei unser freud.
Kyrieleis.

3.

Auch das heilige grab,
dar gott selbest inne lag
mit seinen fünff wunden also her;
fröhlich fahren wir daher
gen Jerusalem.

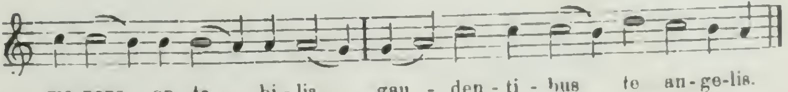
4.

Kyrie eleison, Christe eleis!
nu helfe uns der heilige geist
und die werte gottesminn,
dass wir frölich faren dahin.
Kyrieleis!

Dass während den Kreuzzügen selber die Theilnehmer an denselben ihren Muth und ihre Ausdauer öfters durch geeignete Gesänge, sowohl lateinische als deutsche zu erhöhen und zu stählen trachteten, ist nicht blos begreiflich und darf als eine Thatsache vorausgesetzt werden, sondern wird auch durch die Geschichte ausdrücklich bestätigt. So wurde während dem Kreuzzuge Fridrich Barbarossa's im Jahre 1187 am Feste Simon und Juda beim feierlichen Empfange der griechischen Gesandten der Gesang aufgeführt: „Advenistis desiderabiles" und wieder andere sangen das Lied: „Hüte ist herr din tach" [Heut ist der Tag des Herrn —]. Mochten solche deutsche Lieder auch nicht von allen Theilnehmern an diesen Zügen gesungen und verstanden worden sein, so war dies weniger der Fall bei den Lateinischen, bei deren Vortrag auch diejenigen deutscher Nation, wenigstens die Gebildetern unter ihnen, um so eher mitzuwirken im Stande waren, da diese Sprache damals noch das einzige allgemein vermittelnde und verstandene Idiom zum wechselseitigen Verkehre der abendländischen Völker bildete. Höchst beachtenswerth daher muss uns das Lied der Kreuzfahrer erscheinen, das in der Handschrift No. 1139 der National-Bibliothek von Paris (ancien fond latin) mit der ursprünglichen Melodie geboten wird. Es gehört dem XI. bis XII. Jahrhundert an und lautet:



Je-ru-sa-lem mi-ra - bi-lis, urbs be - a - ti - or a - li - is quam per-
Je-ru-sa-lem, du Wun - derstadt, so hoch beglückt noch keine war, nach dir



ma-nens op - ta - bi - lis gau - den - ti - bus te an-ge-lis.
sehnt sich kein Herz je satt, ob dir freut sich die Engelschaar.

Nam in te Christus veniens,
Aperta bona tribuens,
Super asinum residens,
Gens flores terrae prosternens.

Zog einst zu dir der Herr ja hin
Und bot dir alles Gute an,
Er ritt auf einer Eselin,
Mit Blumen streute man die Bahn.

Et ibi coenam fecerat,
Cum discipulis manderat,
Judas illum prodiderat,
Triginta nummis venderat.

Daselbst sein letztes Abendmahl
Mit seinen Jüngern Er beging;
Da wars, wo Judas ihn zumal
Verrieth um dreifsig Silberling.

Illum Judaei emerant,
Colaphos ei dederant,
In faciem conspuerant,
Et in cruce suspenderant.

Dort kauften Ihn die Juden ein
Und geifselten das Gotteslamm,
Sie speiten Ihm ins Antlitz sein,
Erhöhten Ihn am Kreuzesstamm!

In ligno poenas passus est,
In latus perforatus est,
Pedes, manus confixus est
Ibique nos redemptus est.

Am Holze litt er Pein und Schmach,
Ein Speer ihm in die Seite drang,
Und Händ' und Füfs' man Ihm durchstach,
Als die Erlösung uns gelang.

Et in sepulchro positus
Custoditur militibus
Tandem surrexit dominus,
Illis aspicientibus.

Man legt' Ihn in ein Grab darauf,
Von Wächtern es umgeben ward,
Doch glorreich stand er wieder auf
Und lebt' in ihrer Gegenwart.

Illuc debemus pergere,
Nostros honores vendere,
Templum dei acquirere,
Saracenos destruere.

Dahinzieh'n lasst uns um und um,
Von eitler Weltlust uns befrei'n,
Erretten Gottes Heiligthum,
Der Sarazenen Macht zerstreu'n!

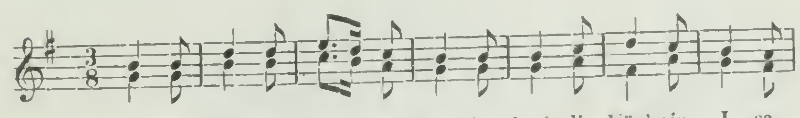
Quid prodest nobis omnibus
Honores adquirentibus,
Animam dare penitus
Infernis tribulantibus?

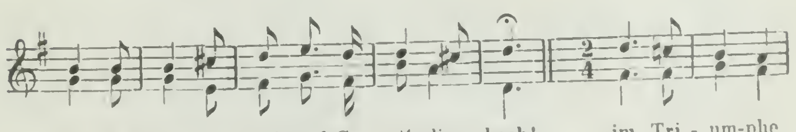
Doch welchen Vortheil bringt es ein
Zu streben nach der Ehre Gut,
Und unser Herzensblut zu weih'n,
Ob auch die Hölle tob' vor Wuth?

Illuc quicumque tenderit,
Mortuus ibi fuerit,
Coeli bona deceperit
Et cum sanctis permanserit.

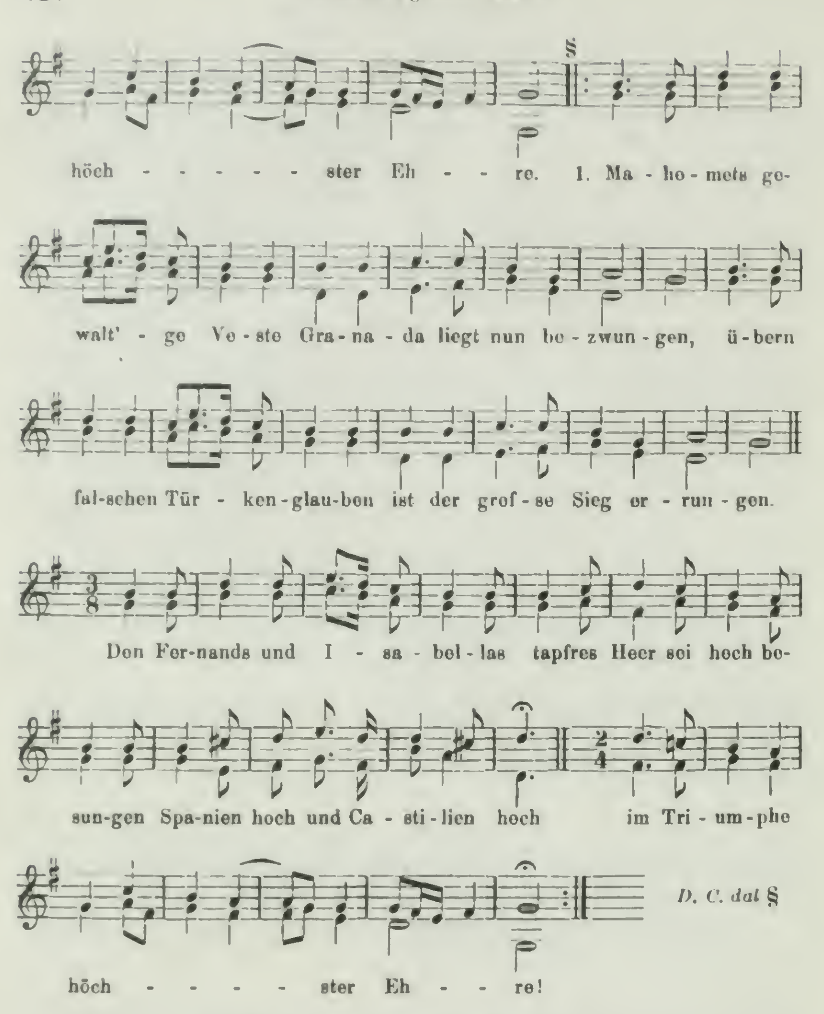
Wer nach der heil'gen Stätte eilt
Und dort dem Heldentod sich weiht
Der wird dem Himmel zugetheilt
Und seinen Heil'gen eingereiht.

Von der allgemeinen tiefreligiösen Begeisterung jener Zeit muss ein Ereigniss, welches kurz noch vor dem Schlusse des Mittelalters sich zugetragen, als ein mächtigtönender Nachhall angesehen werden. Es war im Jahre 1492, wo König Ferdinand von Aragonien und Isabella von Castilien, die durch ihre Vermählung seit 1469 beide Reiche mit einander vereinigt hatten, den alten und geschwornen Feind des Christenthums glorreich besiegten, dessen bedeutungsvolle feste Stadt und Provinz Granada eroberten und ihn über die Grenzen Europas zurückdrängten. Unbeschreiblich war die Freude und der Jubel, der bei der Siegeskunde die Herzen der gesammten Christenheit erfüllte. Nicht nur in Spanien, sondern auch in andern Ländern ertönten Jubellieder zur Verherrlichung des glänzenden Sieges. Ein Deutscher, Eucharius Silber, zubenannt Franck, war es, der einen hierauf bezüglichen Triumphgesang von unbekanntem Autor am darauffolgenden 7. März 1493 zu Rom durch den Druck veröffentlichte — einen Gesang, dessen Melodie fast durchweg als ein für jene Zeit gelungenes Volkslied betrachtet werden muss, und das wohl durch ganz Italien und vielleicht auch in Spanien von den triumphirenden Siegern selber mag gesungen worden sein. Als solches möchte es nach moderner Notation, zu zwei Stimmen gesetzt, und in deutscher Uebertragung also geklungen haben: *)





*) Wir bemerken, dass hier die alte Mensuralbezeichnung durch moderne Taktart ausgedrückt ist, und dass in der zweistimmigen Bearbeitung kein Ton vorkomme, der nicht schon im alten vierstimmigen Satze vom Jahre 1493 enthalten wäre. Ueber die Anwendung der Diesis sprechen wir uns später aus.



Viva el gran Re Don Fernando
Con la Reina Don Isabella
Viva Spagna et la Castella
Pien de gloria triumphando!

Hoch leb' König Don Fernando
Hoch die Kön'gin Isabella!
Spanien hoch und Castilien hoch
Im Triumphe höchster Ehre!

La cita Mahometana
Potentissima Granata
Da la falsa fe pagana
E dissolta e liberata
Per virtute et manu armata
Del Fernando e Lisabella.
Viva Spagna et la Castella
Pien de gloria triumphando!

Mahomets gewalt'ge Veste,
Granada, liegt nun bezwungen;
Ueber'n falschen Türkenglauben
Ist der grofse Sieg errungen,
Don Fernands und Isabellas
Tapfres Heer sei hoch besungen!
Spanien hoch und Castilien hoch
Im Triumphe höchster Ehre!

Gran auspicio e gran impresa,
Gran consiglio e gran virtute,
Gran honore a sancta chiesa,
A ignoranti gran salute,
Gran provincia in servitute
Al Fernando e Lisabella.
Viva Spagna et la Castella
Pien de gloria triumphando!

Welch erhabenes Beginnen!
Welch ein Rathschluss, welch Vollenden!
Welch ein Ruhm der heil'gen Kirche!
Welch ein Glück dem Volk zu spenden!
Welch Provinz in Don Fernando's
Und in Isabella's Händen!
Spanien hoch und Castilien hoch
Im Triumphe höchster Ehre!

Nostra fede ciaschun senti
Quanto a questi e obligata,
Perche Mori non contenti
L'Asia et Africa occupata

In Europa debacchata
Gia facevan sforzo et vela.
Viva Spagna et la Castella
Pien de gloria triumphando!

Alles fühlt, was diese Beiden
Sich verdient um unsern Glauben;
Denn die Mauren, nicht zufrieden
Zwei Welttheile uns zu rauben,
Kamen gar, um an Europa
Selber räuberisch zu klauben.
Spanien hoch und Castilien hoch
Im Triumphe höchster Ehre!

Hora ognun fa festa e canti
El Signor regratiando
Per tal palma tucti quanti
Dirren ben forte gridando:
Viva el gran Re Don Fernando
Colla Reina Don Isabella,
Viva Spagna et la Castella
Pien de gloria triumphando!

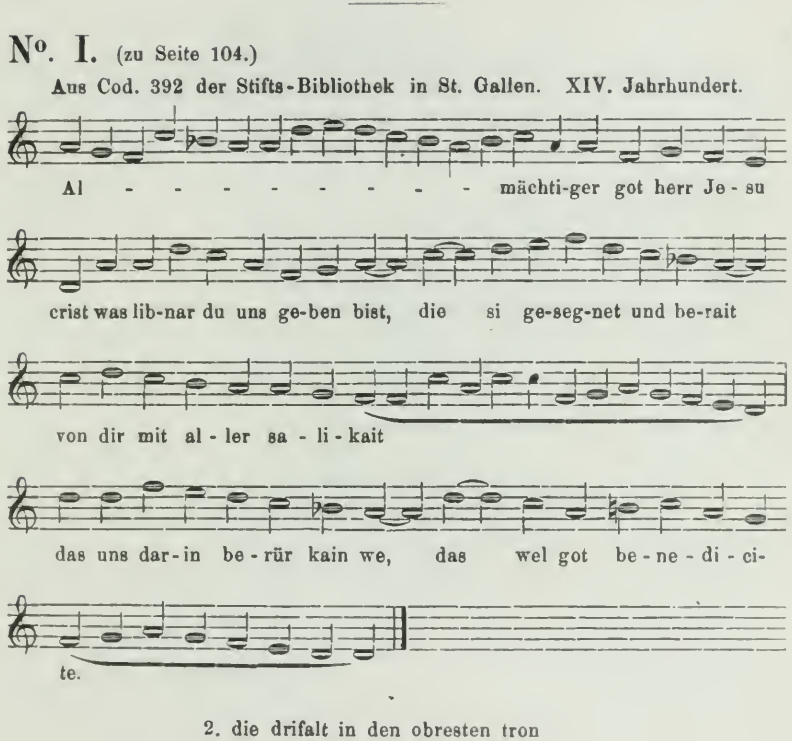
Lasst uns All' ein Fest jetzt feiern
Und dem Herrn ein Danklied singen,
Lasst die lauten Jubelklänge
Hin an alle Orte dringen,
Da Fernand und Isabellen
Wir ein Lebehoch darbringen.
Spanien hoch und Castilien hoch
Im Triumphe höchster Ehre!

Nun folge zum Schlusse auch noch die ursprüngliche vierstimmige Bearbeitung dieses Triumphgesanges nach einer Incunabel der Stiftsbibliothek von Einsiedeln. (Siehe „Musik-Anhang“ No. III.)

MUSIK-ANHANG.

N°. I. (zu Seite 104.)

Aus Cod. 392 der Stifts-Bibliothek in St. Gallen. XIV. Jahrhundert.



2. die drifalt in den obresten tron
lob wir mit Kirieleison,
Got vater in dem himelrich,
beschirm uns nun und ewenklich
durch dinen hailgen namen,
von allem übel amen.

3. Herr hais dass es gesegnet sy,
Got woni ùns und der spise by
Amen und och bi dem Getrank,
das jekliche mensche got so dank,
dass er sich ùber uns erbarm:
Got si gelobt sprech rich und arm.

4. Dank sag wir dir herre got,
Umb all die spis der uns ist not
Und lobend dich mit richem schall,
Umb ander sach und gùthait all;
Got der du lebst in himelrich
Und der du herschast ewenklich.

5. Grofs lob sag wir nun dem herrn,
all menschen sollend in loben gern;
mit uns ist sin barmherzigkeit
Und ewenklich blibt sin warhait.
Der drifalt sag wir lob und er,
die ye war und ist iemer me.

6. Gotz nam gesegnet sy on end,
sin hilf uns alles laid erwend;
Got lonet aller guoten sach,
Herr gib uns hie und dort gemach
in dinen eren iemer me,
von dem dis ding ist komen her.

7. Wen her du bist in ewigkeit,
so behùt ùns hie von allem laid,
dass wir hie lebend sicherlich
und dich dort schowent ewenklich
in dinem fronen himelrich:
dess sprech wir amen all gelich.

N° II. (zu Seite 107)

(zu Seite 107)

Ein liet uff des mönschen hinvart. (1372.)

Wol uf! der von die zit ist hie,

der her - re der wil rech - nung han,

umb al - les, das er dir be - vol - hen hat

het ich den wol ge - di - net ie.

So stůnd ich frö - lich uff der ban,

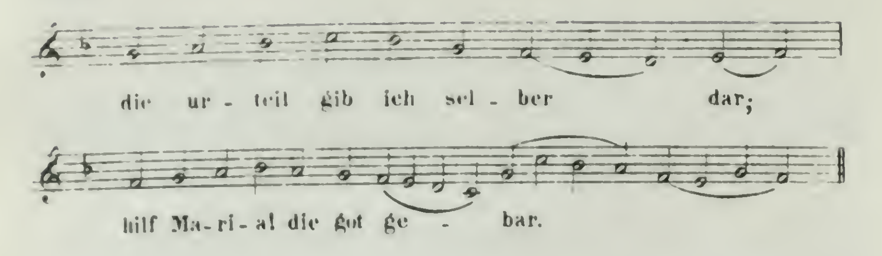
sus fürcht ich lei - der, dass mir schach und matt

ge - spro - chen werd umb gro - fse hab,

die ich nit wi - der rech - nen kan

Er wol - le mirs den las - sen ab,

so bin ich ietz ein vel - lig man



2. Ich ruf dich an, wand es tuot not,
ich mag gewichen niemad me
genadenvol erzeig an mir die kraft,
ich leben noch und bin och tot,
sufs ist mir beide wol und we,
wenn ich gedenk an die giselleschaft,
die do ze himelriche lebt,
in ganzen frönden eweklich,
und ich dawider han gestrebt
und ir nit volgt, das rüwet mich
und wolte das es anders wer;
bitt fur mich magt, den du geber.

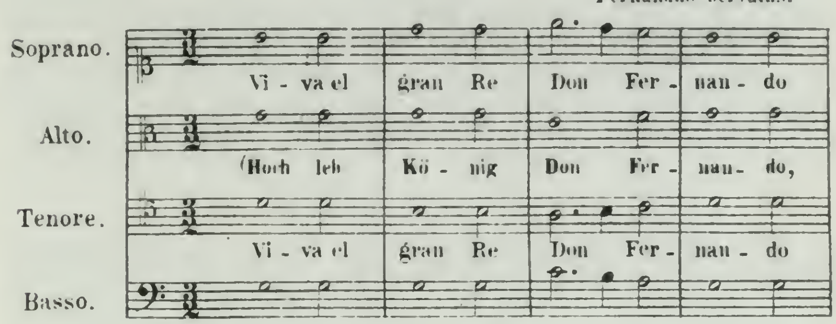
3. Die zit, die hat verlouffen sich,
und alle minen jungen tag,
darin ich solte got gedienet han,
ach herr, erbarm dich über mich,
wond ichs nit wider bringen [kan];
vast zittrend muos ich vor gerichte stan,
nu list man herre von dir das,
wie dass du sollt gesprochen han:
wen hie dem sünder wirdet nass
sin oug, du wellest in nüt tan,
und er ersüfzet umb sin schuld,
damit erwerb er wol din huld.

Nº III. Triumpfgesang der Spanier

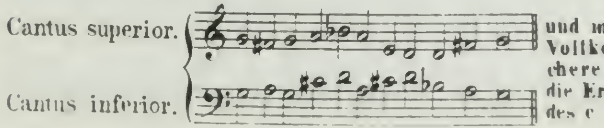
nach der Wiedereroberung GRANADA'S im Jahre 1492 durch

König Ferdinand von Aragonien und Isabella von Castilien.*)

Ex Marcellini Verardi
Fernandus servatus.



*) Was die Erhöhungen durch die von uns beigefügten Diesis betreffen, glauben wir nur den Ansichten gefolgt zu sein, die beinahe 100 Jahre früher, nämlich Año 1412 in Italien schon ihre Geltung hatten, indem Prosdocimus de Beldemandis (bei Coussemaker „Scriptores Tom. III p. 199) in seinem Artikel „de ficta musica“ deren Anwendung „der lieblichen Harmonie wegen“ empfiehlt, da er schreibt: „Hinc est quod quanto consonantia imperfecta magis appropinquat perfectae, ad quam accedere intendit, tanto perfectior efficitur, et inde dulcior armonia cantus“. Darauf bietet er folgende zweistimmige Modulation als Beispiel:



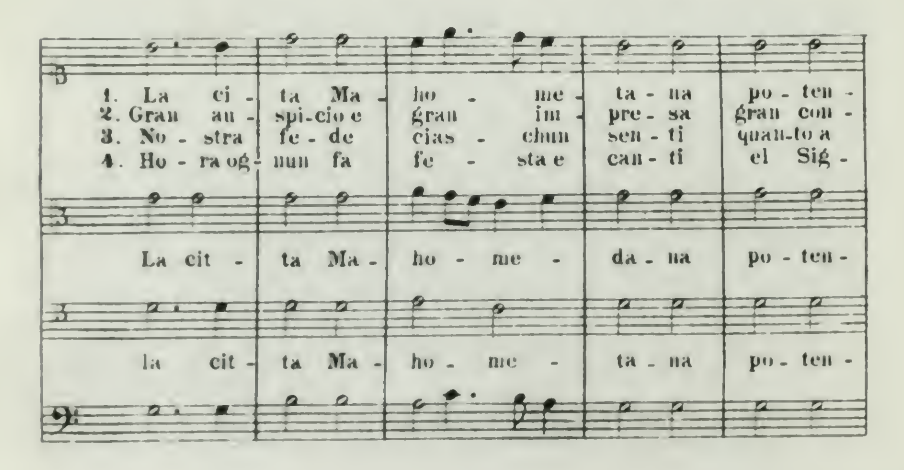
und macht den Schüler auf das Vollkommenere und Lieblichere aufmerksam, das durch die Erhöhung des f ins fis, und des c ins cis erreicht wird.



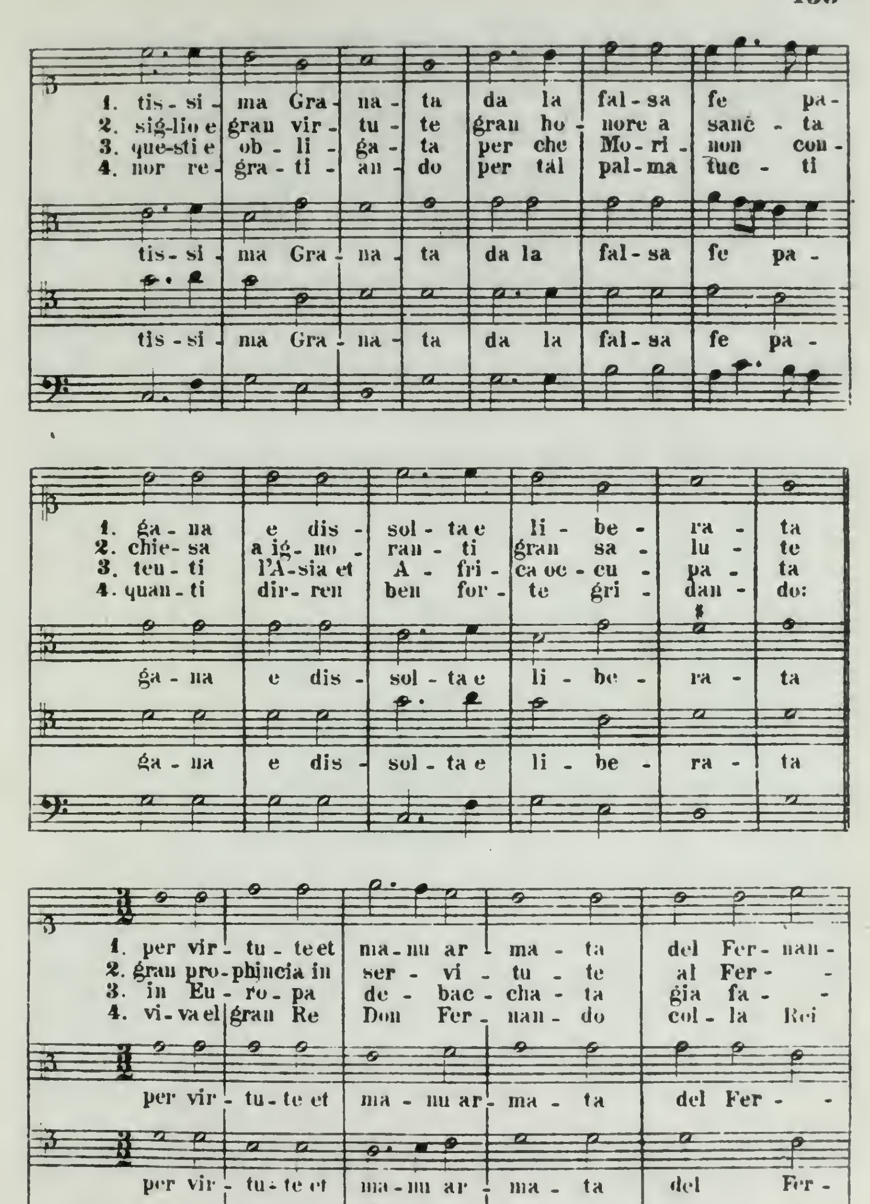
Spagna et la Ca - stel - la!
hoch und Ca - sti - lien hoch!)
Pien de
Spagna et la Ca-stel - la! Pien de glo-ri - a
Pien de glo - ri -

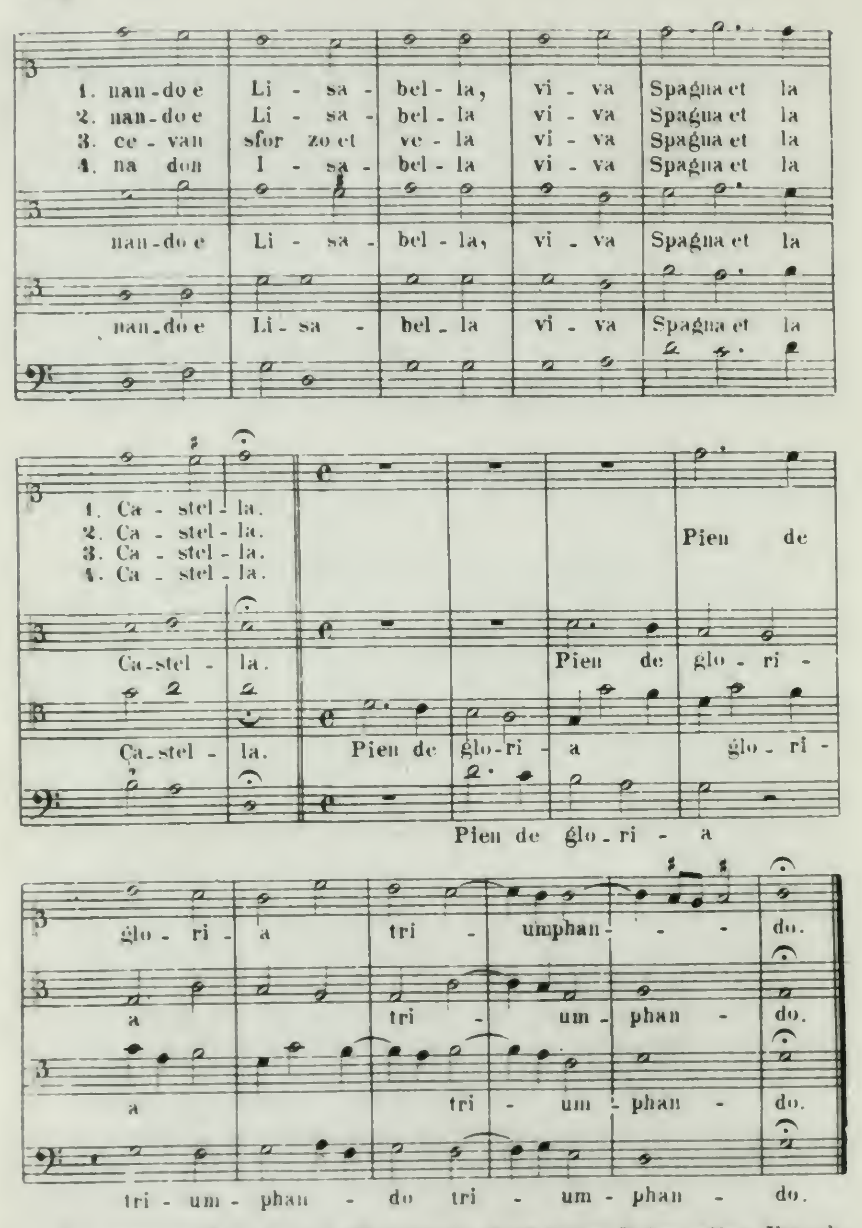


Pien de glo - ri - a tri - umphan - - do.
glo - ri - a tri - um-phan - do.
tri - um-phan - do.
a tri - um - phan - do tri - um-phan - do.



1. La ci - ta Ma - ho - me - ta - na po - ten -
2. Gran au - spi-cio e gran im - pre - sa gran con -
3. No - stra fe - de cias - chun sen - ti quan-to a
4. Ho - ra og - nun fa fe - sta e can - ti el Sig -
La cit - ta Ma - ho - me - da - na po - ten -
la cit - ta Ma - ho - me - ta - na po - ten -


1. tis - si - ma Gra - na - ta da la fal - sa fe pa -
2. sig-lio e gran vir - tu - te gran ho - nore a sanč - ta
3. que-sti e ob - li - ga - ta per che Mo - ri - non con -
4. nor re - gra - ti - an - do per tal pal - ma tuc - ti
tis - si - ma Gra - na - ta da la fal - sa fe pa -
tis - si - ma Gra - na - ta da la fal - sa fe pa -
1. ga - na e dis - sol - ta e li - be - ra - ta
2. chie - sa a ig - no - ran - ti gran sa - lu - te
3. teu - ti l'A - sia et A - fri - ca oc - cu - pa - ta
4. quan - ti dir - ren ben for - te gri - dan - do:
ga - na e dis - sol - ta e li - be - ra - ta
ga - na e dis - sol - ta e li - be - ra - ta
1. per vir - tu - te et ma - nu ar - ma - ta del Fer - nan -
2. gran pro - phincia in ser - vi - tu - te al Fer -
3. in Eu - ro - pa de - bac - cha - ta gia fa -
4. vi - va el gran Re Don Fer - nan - do col - la Rei
per vir - tu - te et ma - nu ar - ma - ta del Fer -
per vir - tu - te et ma - nu ar - ma - ta del Fer -



Impressum Romae per Magistrum Eucharium Silber alias Franck: Año Domini **1493** die VII martii.

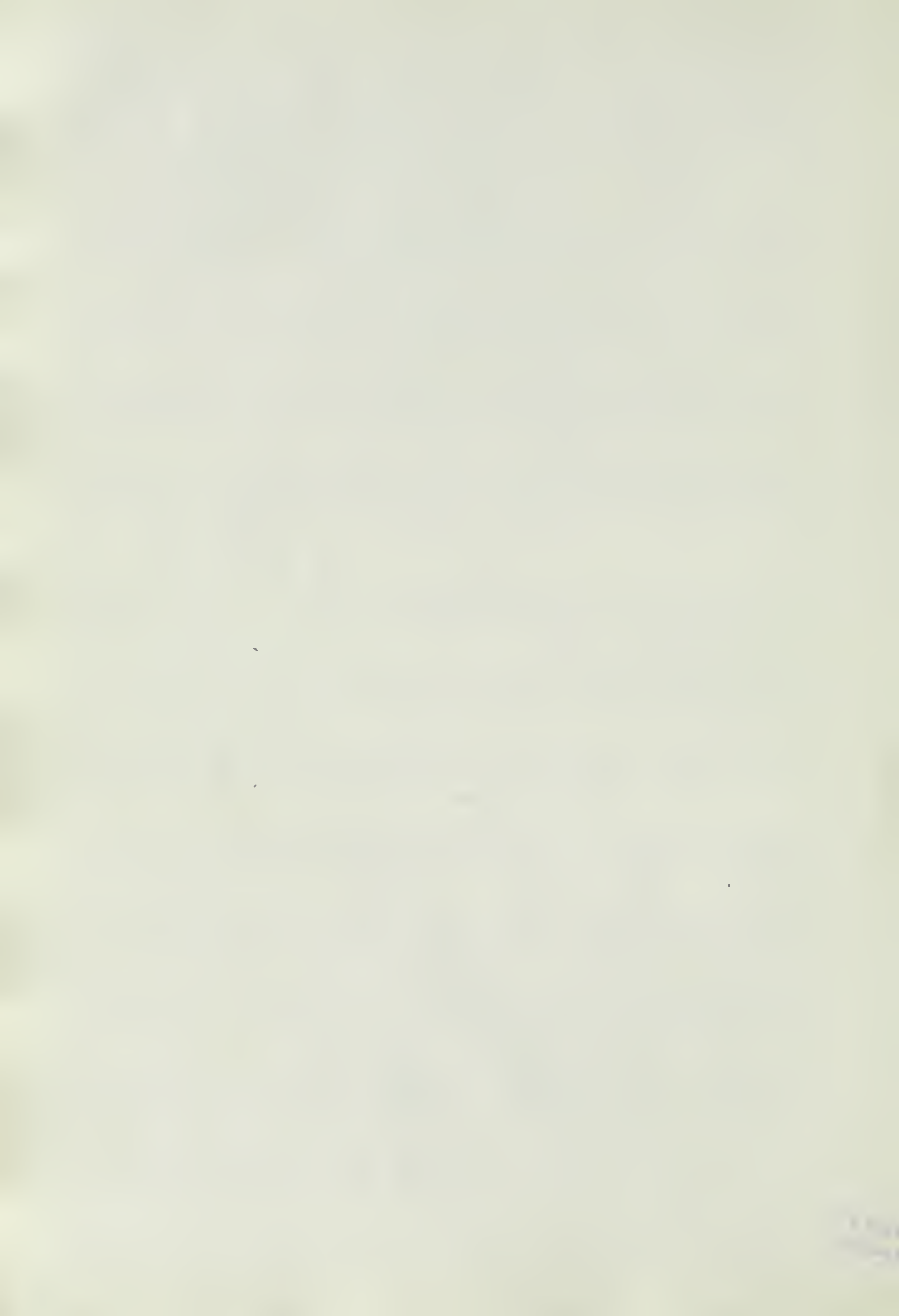
Fig. 1. pag. 100.

Inventor rutili
dux bone luminis
Qui certis vicibus
tempora dividis.
Merso sole chaos
ingruit horridum.
Lucem redde tuis
christe fidelibus.

Fig. 2. pag. 101.

Versus ZMARACDI.

Sume plectrum lingua metri
tange cordas trochei
Aureum deprome carmen
aurea de patria.
Est ubi beata vita
et perhennis gloria.



Taf. II

Versus ante cibum.

O crucifer bone lucis sator Omniparens pie verbigena
Edite corpore virgineo Sed prius in genitore potens
Astra solum mare quam fierent.

(NB. Die Neumen vor Alter nicht mehr alle lesbar.)

Versus post cibum.

Pastis visceribus ciboque sumpto quem lex corporis inbe-
cilla poscit. Laudem lingua deo patri rependat.

Fig. 1. pag 102

Versus de penitencia.

Ad caeli clara non sum dignus sidera
levare meos infelices oculos
gravi depressus peccatorum pondera
parce redemptor.

Fig. 2. pag. 105

Versus jejunantium.

Fig. 1. pag. 105.

O Nazarene lux bethlem verbum patris
Quem partus alvi virginalis protulit
Adesto castis christe parsimoniis
Festumque nostrum rex serenus aspice
Jejuniorum dum litamus victimam.

Fig. 2. pag. 107.

Qui cupis esse bonus qui queris vitam honestam
dilige mundiciam corporis atque anime.

Fig. 3. pag 107.

Qui signati estis christo mementote repromisso
quod daturum se in celo vobis dixit in futuro.
Abicite vana loqui.

IV.

ZUR MITTELALTERLICHEN INSTRUMENTAL-MUSIK.



Dass schon die alten Germanen Musik liebten und übten, ist eine durch die Geschichte erwiesene Thatsache. Allerdings war bei ihnen die Kenntniss derselben nur eine ihrem noch niederen Bildungsgrade entsprechende. Schon der Geschichtschreiber Tacitus meldet, dass sie zur Verherrlichung ihrer Götter und Helden gewisse Gesänge anstimmten. Wie ihre Schlachten und Volksversammlungen, so begleiteten sie auch ihre Freudenfeste und Gastmähler mit Musik. Begreiflich war aber dieselbe eher auf Stärke als auf Wohlklang, und mehr auf Rhythmus als Melodik berechnet. Daraufhin deutet wenigstens der Gebrauch mehrerer Instrumente, deren sie sich bedienten, und von denen schon frühe die Trommeln, die Cymbeln, und bei den südlichen Bergbewohnern auch die Alpenhörner (Cornua alpina) genannt werden. Einer alten Uebung zufolge, die sich zum Theil bis ins XI. Jahrhundert erhielt und offenbar noch aus der Zeit des Heidenthums stammte, veranstalteten sie auch an gewissen Tagen Tänze, bei denen der Rhythmus durch Gesang und durch das Händeklatschen eines Chorführers bestimmt wurde. Das Nähere hierüber weiter unten. Dass auch die später eingewanderten nordischen Völkerstämme im Allgemeinen die Musik liebten, geht aus dem Umstande hervor, dass im Jahre 496 der Frankenkönig Chlodwig nach Besiegung der Alemannen einen kunsterfahrenen Zitherschläger von Theoderich, dem Könige der Ostgothen, sich erbat, und einen solchen zugleich mit dem Ansuchen erhielt: der Sieger möchte die Ueberwundenen mit Milde behandeln. *)

*) Citharoedum etiam arte sua doctum, pariter destinavimus expetitum, qui ore manibusque consona voce cantando, gloriam vestrae potestatis oblectet. Brief König Theoderich's bei Bouquet.

So beiläufig mochten in Germanien die musikalischen Zustände noch Jahrhunderte angedauert und sich selbst um die Mitte des VI. noch nicht bedeutend verändert haben, wo ein reisender Schriftsteller den südlichen Theil desselben von Osten gegen Westen durchzogen und uns einige, wenn auch immerhin nur wenige seiner Beobachtungen und Andeutungen über den musikalischen Bildungsgrad der damaligen Landesbewohner aufbewahrt hat. Es war im Jahre 565, in welchem der Dichter Venantius Fortunatus von seiner Heimath bei Treviso in Italien aus eine Pilgerfahrt nach Gallien zum Grabe des heiligen Martin unternahm. Er schlug den Weg über Deutschland ein, und es wird uns nöthig sein, ihn auf seiner Reise zu begleiten, um zu erfahren, welchen Gegenden seine Beobachtungen gelten. Fortunat zog, wie er selber erzählt, von Ravenna aus über den Po, die Etsch, die Brint, den Piavo, die Liquentia und den Tiliamento nach Cividale (Foro-Julii,-Friaul) und über das Juliergebirge, auf welchem die Veste Aguntum (Doblach) sich erhebt. Von da führte ihn der Weg über die durch Castelle geschützte Drau (Dravum) nach den vom Byrrhus (Aicha) durchströmten Gefilden Noricum's, in welcher Gegend ein dem heiligen Valentin geweihter Tempel steht. Von da kam er in ein Alpenthal, wo der Inn (Oenus) brausend seine Fluthen treibt. Dort in der Nachbarschaft hatten sich damals die Breonen ihre Wohnsitze errichtet. Die Baiern stellten seiner Pilgerfahrt kein Hinderniss in den Weg. Er gelangte nach Augsburg, vom Lech- und Windo-Flusse durchströmt, wo man die Gebeine der heiligen Martyrin Afra verehrt. Von da weiter ziehend übersetzt er in Alemannien die Donau, und in Germanien den Rhein. „Hier," schreibt Fortunat ferner, „auf diesem weiten Zuge unter Barbaren einherschreitend, habe ich, entweder von der Reise ermüdet, oder dann von Reif und Kälte betäubt, auf Antrieb der Muse, ich weifs nicht ob einer erstarrten oder einer trunkenen, als ein neuer lyrischer Orpheus Waldtöne gesungen, die der Hain wiederhallte. Wie hätte man da während einer so ausgedehnten Reise etwas Vernünftiges vortragen können; . . auf einer Fahrt, wo kein Richter Furcht einflöfste, kein Gesetz das Gebräuchliche bestimmte, keiner Begleitschaft Gunst antrieb und kein Leser kunstgerecht verbesserte; wo mir das rohe Seufzen soviel Gewinn brachte, als das Singen; ein Gänsegeschnatter soviel

galt, als ein Schwanengesang; wo auf der oft klingenden Harfe nur barbarische Lieder (barbaros leudos) ertönten, so dass ich unter ihnen kein musikalischer Dichter, sondern nur ein „musicus" jeder poetischen Schönheit bar, die Dichtung nicht sang, sondern zwitscherte; wobei die Zuhörer umhersafsen, bei Bechern von Ahornholz sich Gesundheit zutranken und nach der Weise des Bachus unsinnig tobten."

So weit Fortunat. Wenn er die öftere Anwendung der Harfe zur Begleitung barbarischer Lieder erwähnt, so hat dieses seine volle Richtigkeit, indem er auch noch anderwärts auf deren Gebrauch unter den „Barbaren" hinweist. So in einem Gedichte an den Herzog Lupus, welcher bei seiner Durchreise durch Germanien einem Herzogthum vorstand, und wo es heifst:

„Mögen doch Andre für mich, dein Lob zu besingen sich streiten,
Und wie's ein Jeder vermag, nach deinem Wunsch dich erhöh'n;
So mit Ley'r der Römer, mit Klängen der Harfe der Barbar,
Mit des Achilleus der Griech', und mit der Chrotta der Britt'." *)

In späterer Zeit noch bediente man sich des Psalteriums, oder der Rota (wie man dasselbe in deutscher Sprache nannte),

---

*) Romanusque lyra, plaudat tibi Barbarus harpa
Graecus Achilliaca, Chrotta Britanna canat. (Venant. Fortunatus.)

Die „Chrotta" war wohl das Nämliche, was die „Rota", ein Saiteninstrument, das mit der Hand gespielt wurde und oben gewölbt war, während die Cythar die Wölbung auf der untern Seite hatte. (Cod. S. Galli 261.)

So entsetzlich barbarisch scheint es übrigens in Süddeutschland nicht überall ausgesehen zu haben. Auf seiner Durchreise kehrte Fortunat auch bei manchen Gebildeten ein, die er später in seinen Liedern verherrlichte, ihre Huld und Freundschaft besang, und für genossene Wohlthaten dankte. So preist er den obenerwähnten Lupus, welchem er drei seiner Gedichte weihte (Lib. VIII, 7, 8, 9) mit den Worten:

„Als meinen Blick das germanische Land auf der Reise gefesselt,
Standest als Vater du vor, dientest dem Lande mit Rath.
War mir die Freude gegönnt, dein liebliches Antlitz zu schauen,
Leuchtet' in doppeltem Glanz mir jeder Tag in der Welt."

Ebenso gewogen wie Lupus waren unserem pilgernden Dichter noch andere hochgestellte Männer, sowohl romanischer als germanischer Herkunft. So der Herzog Gogo und Magnulf, der Bruder des Lupus; dann wieder der Herzog Bodigisil, der Präfect Jovinus und Andere, die er in Deutschland gesehen und mit ihnen conversirt zu haben bezeugt.

auch zu weltlichen Belustigungen. Darum meldet der Mönch Ermenrich von Reichenau, welcher um die Mitte des IX. Jahrhunderts lebte, die Mimiker die zu seiner Zeit vor den Hausthüren der Leute aufspielten, und tanzende Sclaven hätten sich dieses Instrumentes bedient.*) Auf den damals blühenden Klosterschulen Alemanniens, zu Reichenau und St. Gallen, wurde der Unterricht im Fache der Instrumentalmusik in bedeutendem Grade gepflegt. Bediente man sich in dem ersten Kloster beim Empfange des noch jugendlichen Kaisersohnes Karls des Kahlen (im Jahr 829) des Naupliums, der Flöte, des Organums und der Cymbalen, so unterrichtete einige Jahrzehnte später Mönch Tutilo zu St. Gallen die Söhne adelicher Eltern in allen damals bekannten Saiten und Blasinstrumenten, in deren Spiel er sich selber mit Meisterschaft auszeichnete.**) Diese Söhne weihten sich wohl nicht alle dem Priester- oder Ordensstande. Manche von ihnen mochten später das erlernte Spiel zu eigener und Anderer Erheiterung fortsetzen.

Auch im X. Jahrhundert wurde diese Pflege mit Eifer betrieben. Als Kaiser Konrad I. im Jahre 912 den Schluss der Weihnachtsfeiertage im Kloster St. Gallen zubrachte und mit den Mönchen am gewöhnlichen Tische ihres Refectoriums speiste, bemühte man sich unter Anderem den Monarchen auch durch symphonistische Jubelklänge zu erfreuen, so dass nach Ekkehards Zeugniss der Speisesaal des hl. Gallus noch nie von solchen Tönen der Freude wiederhallt hatte.***)

Als Beweis, dass in den alemannischen Klöstern der Gebrauch der Instrumente auch im ferneren Laufe des X. Jahrhunderts nicht aufser Uebung kam, geht aus den Abbildungen derselben hervor, die man um diese Zeit an mehreren Orten anfertigte; so in St. Blasien, dann in St. Gallen, wo man sie jetzt noch vorweist, und in Einsiedeln, wo dieselben im Musik-

---

*) Tu psalterium arripe, puto non alicujus mimi ante januam stantis, sed neque Sclavi saltantis. (Epist. Ermenrici.)

**) Musicus erat (Tutilo) sicut et socii ejus, sed in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus, nam et filios nobilium in loco ab Abbate destinato fidibus edocuit. (Ekkehard. in Casibus S. Galli.)

***) Psallunt symphoniaci; nunquam tale per se tripudium Galli habuit refectorium. (Ibidem.)

werke des Boetius (Cod. saec. X.) enthalten sind.*) Dies geschah wohl nicht einzig zu bequemerer Erlernung des Spieles, sondern auch zu desto leichterer Anfertigung von neuen Instrumenten, derer man theils in der Kirche zum Gottesdienste, und noch mehr zum Zwecke des Unterrichts in der Schule bedurfte. Als Lehrer und Künstler wirkte in diesem Fache Notker Labeo von St. Gallen († 1022), einer der ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit, welcher unter anderem eine musikalische Abhandlung in deutscher Sprache schrieb, worin er auch die Saitenbespannung der Rota und der Leier bespricht. Was Notker seinem Kloster war, das leistete bald nachher der berühmte Hermann Contractus († 1054) demjenigen von der Reichenau. Dessen Schüler und Biograph, Mönch Berthold, erwähnt rühmend, derselbe habe sich durch Anfertigung von musikalischen Instrumenten vor vielen Andern ausgezeichnet.**) Auf solche Weise wurden diese beiden klösterlichen Anstalten, zu denen noch immer die Söhne des alemannischen Adels sehr zahlreich zum Zwecke höherer Ausbildung hinströmten, die Veranlassung, dass die Liebe zur Tonkunst und deren Ausübung auch aufserhalb der Klostermauern sich immer mehr ausbreitete. In der That scheinen die ersten Anfänge des Minnegesangs, der später namentlich in diesen Gegenden zu so hoher Blüthe gelangte, in diesem Zeitraum schon stattgefunden zu haben. Man bediente sich desselben zur geselligen Unterhaltung am kaiserlichen Hofe, von wo aus diese Sitte auf den niedern Adel überging.

Gesang und Musik wurde in besonders hervorragender Weise am Hofe der deutschen Kaiser Conrad II. und seines Sohnes Heinrich III. gepflegt. Den Beleg hiefür liefert eine gleichzeitige Handschrift, die später aus Deutschland nach England wanderte, und dort noch jetzt auf der Universitätsbibliothek zu Cambridge als Cod. 1567 aufbewahrt wird. Sie enthält eine Reihe von Liedern, von denen die jüngsten der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts angehören und Manche derselben die freudigen oder traurigen Ereignisse besingen, die den kaiserlichen Hof selber,

---

*) Eine derselben, wahrscheinlich von St. Blasien, nahm der Fürstabt Gerbert in sein Werk: „Musica sacra“ auf.

**) In musicis instrumentis nulli non par erat (Herimannus) componendis. (Bertholdi elogium Herm. C.)

oder ihm nahe stehende Persönlichkeiten betrafen. So ist eine dieser Cantilenen, No. 5 der Handschrift, dem Erzbischof Heribert von Cöln († 1021) geweiht; No. 15 behandelt den Hinscheid Kaiser Heinrichs II. († 1024) und No. 7 dessen feierliche Bestattung im Dome zu Bamberg, 1024. Die Nummer 5 besingt die Kaiserkrönung Conrad's II. im Jahre 1027 und No. 14 die Krönung seines Sohnes, des zwölfjährigen Heinrich III., zum Könige von Deutschland am Osterfeste von 1028. Dieses Letztere beginnt in der Uebertragung wie folgt:

1)	König der Könige,	der Du im Himmel
	einzig regierest,	schütz' und bewahr uns
	Heinrich auf Erden	vor seinen Feinden!
2)	Welchen zu Aachen,	wie du es wolltest,
	Erzbischof Pilgrims	Hand eingesegnet,
	Und mit des Reiches	Krone gekrönt hat.
	König der Könige,	der Du (u. s. w.)
3)	Welchen die Römer	und treuen Franken,
	Klerus und Völker	Christo geweihet,
	nach Kaiser Conrad	zum Herrscher erkoren.
	König der Könige,	der Du (u. s. w.)
4)	Ruf, o Italien,	ruf frommes Gallien,
	rufe mit Deutschland,	dem gottergeb'nen,
	hoch lebe Conrad!	hoch lebe Heinrich!
	König der Könige,	der Du (u. s. w.)*)

---

*) 1)	O rex regum,	qui solus in evum
	regnas in celis,	Heinricum nobis
	serva in terris	ab inimicis,
2)	quem voluisti	tibi benedici
	et coronari	ad Aquisgrani
	manu Piligrini	presulis archi;
	O rex . .	
3)	Quem Romani	atque fidi Franki,
	clerus et populus	Christo dicatus
	post Chuonradum	adoptant domnum.
	O rex . .	
4)	Dic Italia,	dic pia Gallia,
	cum Germania	deo devota;
	„Vivat Cuonradus	vivat Heinricus
	O rex . . etc.	

Das Lied zählt 13 solcher Strophen. Ferner No. 23, welches im Namen der Kirche von Trier an den damaligen Erzbischof Poppo gerichtet ist. Die Nummer 31 ist ein Trauerlied auf den im Jahr 1039 erfolgten Tod CONRAD'S II. vom Hofkaplan WIPO verfasst, welchem man auch noch einige Andere, wie das Lied auf die Kaiserkrönung CONRAD'S und dasjenige auf die Königskrönung HEINRICH'S als muthmaſslichem Verfasser zuschreibt.*) Eine andere Cantilene (No. 39) erscheint als ein Glückswunsch auf die Wiedergenesung der Königin, wahrscheinlich der Gemahlin Heinrich's. Behandelten die bisher aufgezählten Lieder ausserordentliche Ereignisse, die das Kaiserhaus betrafen, so gab es wieder Andere, die entweder dessen religiöse Erbauung, oder dann dessen Erheiterung und Belustigung bezweckten. Zu den letzteren gehören die naive Erzählung aus dem Leben der Väter in der Wüste (No. 40) und insbesondere die Nummern 12 und 13, die man beide als „Schwabenstreiche" betiteln dürfte. Im Liede No. 12 wird erzählt, wie ein Schwabe, und zwar ein Bürger von Constanz, der zuerst von seinem treulosen Weibe betrogen ward, die angethane Schmach gleichfalls durch Trug vergalt.**) Noch drolliger erscheint die folgende Nummer 13, die wir in ihrem Hauptinhalt hier folgen lassen:

„Will einmal ein Lied vom Lügen singen,
Selbes dann den Knaben zum Erklären bringen,
Um durch solchen Truggesang zu machen,
Dass ein Jeder, der ihn hört, muss lachen."

Dann wird erzählt, wie einst ein König eine Tochter hatte, die er nur demjenigen ihrer Freier zur Gemahlin geben wollte, der folgende sonderbare Bedingung zu erfüllen verstände:

„Wer von euch erfahren ist im Lügen,
Und's versteht bis auf den Grad zu trügen,

*) WIPO ist auch der Autor der Ostersequenz „Victimae paschali laudes", wie es der Verfasser dieser Schrift aus einem Codex der Stiftsbibliothek von Einsiedeln schon früher in seiner Sängerschule von St. Gallen nachgewiesen hat.

**) Der Schluss des Liedes lautet:
„Sic perfidam Suevus conjugem deluserat,
sic fraus fraudem vicerat;
nam quem genuit nix, recte hunc sol liquefecit."

Dass aus des Königs Mund: „Du lügst“ wird schallen,
Soll mit der Tochter dann zur Hochzeit wallen.“ —
Ein Schwabe hört's, thät sich nicht lang besinnen,
Und alsogleich, wie folgen wird, beginnen:
„Ich war bewaffnet mit dem Pfeil und Bogen,
Um zu jagen einzig ausgezogen;
Nun kömmt bei anderm Wild ein Häslein hergeloffen,
Das fiel sogleich von meinem Pfeil getroffen.
Gleich hatte ichs befreit von seinen Eingeweiden,
So that ich mit dem Messer ihm den Kopf abschneiden.
Ich hob sodann mit meiner Hand das todte Haupt empor,
Schnitt in das Ohr, da quollen hundert Mafs Honig hervor;
Und wie ich das noch unverletzte Ohr berührte,
Mein Schnitt soviel Pisanermünzen an das Taglicht führte,
Die unterm Hasenfell verborgen waren.
Dann hab' ich, wie das Häslein ausgeschunden,
Am End' des Schwanzes einen königlichen Brief gefunden,
Der mir Dich als Eigenmann verschreibt.
„Du lügst“, ruft schnell der König aus, „sowohl der Brief, als du!“
So hat ein Schwabe einst den König selbst betrogen,
Und sich zum königlichen Eidam 'rausgelogen.*)

Die weitaus gröfsere Mehrzahl dieser Lieder war nicht etwa blos für das Lesen oder Declamieren, sondern wirklich für den Gesang bestimmt. Dafür bürgt einerseits der Inhalt des Textes, welcher bei manchen Stücken ausdrücklich auf den Vórtrag durch Gesang hinweist, und andererseits die Form der Strophen, denen öfter, so den Nummern 5, 7, 14, 15, 16 und 31 ein Refrain beigegeben ist. Bei Einzelnen ist sogar die dem Liede zukommende Melodie eigens genannt, so beim eben gegebenen „Schwabenstreiche“, welches den Titel „Modus florum“ — („Blüthweise“ — ein Ausdruck, der bei den späteren Minne- und Meistersängern oft vorkömmt) an seiner Stirne trägt; dann bei Nummer 12, dem

---

*) Das Lied bei „Jaffe, Cambridger-Lieder“ beginnt:
„Mendosam quam cantilenam ago,
puerulis comentatam dabo,
quo modulos per mendaces risum
auditoribus ingentem ferant.“

oben gleichfalls erwähnten Schwabenliede, dessen Melodie „Modus Liebinc“ (Liebesweise?) und bei Nummer 3, wo die Singweise „Modus qui et Carelmaninc“ genannt wird. Wahrscheinlich war die Melodie des Letzteren keine Andere, als die des Carlmannsliedes, welche wirklich im XI. Jahrhundert noch gesungen und zu anderen Liedertexten verwendet wurde. *)

Es liegt aufser Zweifel, dass diese Gesänge auch mit Musikinstrumenten, namentlich mit der Leier begleitet wurden. Oder dann wäre es ganz sinnlos gewesen zu singen, wie das Lied an die Nachtigall, Nummer 8, beginnt, wenn eine Begleitung dazu gemangelt hätte:

„Stimm', o goldne Leier, stimme helle Melodieen an,
Jede Saite sei gespannt, und fünfzehnfältig sei der Ton;
Mese tön' der erste Klang nach hypodorischem Gesetz!
Lasst uns Philomelen preisen in organischem Gesang,
Lasst uns singen süfse Weisen, wie es sich der Musik ziemt,
Ohne deren Kenntniss wahrlich keins der Lieder recht gelingt. **)

Auf ähnliche Weise wird in diesen Gesängen noch an zahlreichen anderen Stellen eigens auf Begleitung durch Instrumente hingewiesen. ***) So enthält das Lied von der Freundschaft „Lantfried's und Cobbon's“ (wahrscheinlich eine altdeutsche Sage) sogar eine besondere Einleitung über den Gebrauch der verschiedenen Musikinstrumente, wie sie hier in beiläufiger Uebersetzung folgt:

*) Mönch EKKEHARD I. von St. Gallen († 978) übersetzte den damals noch gesungenen deutschen Text dieses Liedes ins Lateinische. Der Melodie des „Lyddi charomannici“ bediente man sich auch zur Sequenz auf den heiligen Paulus: „Concurrite huc populi.“ (Vergl. Sängerschule von St. Gallen, S. 75.)

**) Aurea personet lira clara modulamina!
simplex chorda sit extensa voce quindenaria;
primum sonum mese reddat lege ypodorica.
philomele demus laudes in voce organica,
dulce melos decantantes, sicut decet musica,
sine cujus arte vera nulla valent cantica.

Der Ausdruck „Mese“ ist nach dem System HUCBALD'S das a der modernen Tonleiter.

***) Dieses ist der Fall bei den Nummern 18, 19, 22, 31, 33, 41 der Cambridgerhandschrift.

„1) Jeder Ton einer Cantilene kömmt auf dreifache Weise zu Stande, denn entweder entsteht derselbe durch den Zusammenklang der Saiten, — durch Schlagen mit der Hand und mit dem Plectrum, wie dieses durch den Unterschied der Töne bei den mannigfachen Saitengattungen geschieht.

2) Oder dann wird der tönende Hauch auf Blasinstrumenten erzeugt, wie das bei den verschiedenen Pfeifen geschieht, welche vom Hauch der Lunge und des aufgeblasenen Mundes zum Tönen gebracht das Herz angenehm erheitern.

3) Oder es entsteht der Ton vielfältig durch den in der Kehle erzeugten Gesang, so bei Menschen, bei den Vögeln und (andern) Thieren; demnach durch die Vibration der Kehle.

4) Auf diese Weisen besingen wir die Thaten treuer Freunde." *)

Auf den Gebrauch der Leier zum Gesange ist ebenso entschieden im Liede auf einen gewissen „Wilhelm" (No. 41) hingedeutet, welches mit den Worten anhebt:

„Rühr' die Saiten, schlag ein Lied an mit der Laute vollem Klang,
Du, o Meister, lass ertönen deine Leier wonniglich,
Und du, Sänger, strebe aufwärts mit der Stimme in die Höh'.
Beide seid zugleich vereinigt zum geheimnissvollen Sang." **)

Es fehlt hiermit nicht an augenscheinlichen Beweisen, dass die Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts am kaiserlichen Hofe selbst einer, zumal für jene Epoche vortheilhaft auszeichnenden Pflege sich erfreute. Das übte auf die nähere Umgebung des Hofes, und nameutlich auch auf den allerortsher strömenden Adel den wohlthätigsten Einfluss aus, so dass die Liebe zum Gesange und zu dessen instrumentaler Begleitung immer mehr geweckt und genährt wurde. In der That bedurfte es damals im südlichen Deutschland nicht mehr ausländischer

*) His modis (nämlich mit Instrumenten und Gesang) canamus carorum sociorum actus. (Ibidem.)

**) Chordas tange, melos pange cum lira sonabili;
tu magister eam liram fac sonare dulciter,
et tu cantor in sublime vocem tuam erige,
ambo simul adunati cantilene mistice.
(Jaffe, Cambridger-Lieder pag. 18.)

Musiker zur Erhöhung irgend einer aufsergewöhnlichen Festlichkeit. Eine Begebenheit, die sich unter Kaiser Heinrich III. zutrug, bietet uns hierüber hinreichenden Beleg. Es war im Jahre 1043, als dieser Monarch zu Ingelheim sich mit Agnes, der Tochter des Herzogs von Aquitanien vermählte. In und aufserhalb des deutschen Reiches hatte sich die Kunde von der herannahenden Festlichkeit verbreitet, so dass selbst aus fränkischen Landen eine Menge von Sängern, Instrumentisten und anderen Tausendkünstlern sich einfanden, um die Feier zu erhöhen und sich eine entsprechende Belohnung zu erwerben. Doch der Kaiser hielt deren Anwesenheit für unnöthig; sei es, dass ihre Productionen nicht befriedigten, oder was noch wahrscheinlicher ist, dass man mit eigenen Musikern hinlänglich versehen war, und die zeitgenössigen Chronisten erwähnen es belobend, dass der Herrscher diese fremden Tausendskünster unbeschenkt wieder in ihre Heimat sandte.*)

Indessen hatte sich in den süddeutschen Gegenden die Freude an Musik und Gesang auch unter dem gemeinen Volke immer mehr verbreitet. Offenbar fehlte es schon damals im eigenen Lande nicht an solchen Musikern, die sich zur Erheiterung des Volkes an öffentlichen Plätzen auf irgend einem Instrumente hören liefsen. Der allemannische Dichter Amarcius, welcher zur Zeit Kaiser Heinrich III. lebte, aus dem Zürich- oder Thurgau stammte, und im Jahre 1045 seine metrische Arbeit verfasste, bietet uns eine nicht uninteressante Schilderung einer solchen Production, in welcher er sowohl die Fertigkeit des Künstlers, als auch das Interesse der Zuhörer hervorhebt, und sogar auf eigene Anfertigung des Saitenbezugs hindeutet.**)

---

*) Hermanni Contracti chron.

**) Einen Auszug aus diesem Dichter veranstaltete Professor Büdinger, „Aelteste Denkmale der Züricherlitteratur", welchem wir auch das Nachfolgende entheben. Ueber diesen Amarcius hat uns ein Hugo von Trimberg, 1288 Magister von St. Gangolf, zu Bamberg in seinem „Verzeichnisse vieler Schriftsteller" einige Aufschlüsse aufbewahrt, die wir hier folgen lassen:

„Sequitur Amarcius, doctor veritatis,
Catholicus satiricus, amator honestatis,
Turiaca provincia secus Alpes natus
Horatium in satiris suis imitatus.
Scripsit hic temporibus Caesaris Heinrici,
sed cujus cum plures sint nequit a me dici:

Doch hören wir den Dichter selber: *)

„. . . . . . . Knappe! hierher, o mein rüstiger Knappe!
Kennst du wohl nicht einen Sänger, sprich! oder kundigen Spielmann,
Oder auch Den, der's versteht mit dem Plectrum den Sumber zu rühren? **)
Wisse es doch, wenn nicht lydischer Ton meine Ohren erquicket

reor tamen quod fuerit Heinricus ille pius
qui verbis et operibus tôtus erat dius.
quatuor nominibus est auctor is vocatus
Sextus et Amartius Gallus Pyosistratus."

Uebrigens hat BÜDINGER aus dem Gedichte des AMARCIUS selber nachgewiesen, dass derselbe nicht, wie HUGO VON TRIMBERG glaubte, zur Zeit HEINRICH'S des Heiligen, sondern des Dritten um 1045 sein Buch verfasste. Ebenso möchten wir eher unter „provincia turiaca secus alpes" den Thurgau, zu welchem übrigens Zürich in früherer Zeit auch gehörte, verstanden haben.

*) . . . . . . puer, o puer ales, adesto!
Scin aliquem liricum, dic aut gnavum chitaristam,
aut qui quassa cavo concordet tympana plectro?
scito quidem, si non mulcebit Lidius aures
has — sed curre: ardet mea mens in amore canendi,
„ut turrela foco vel adunca cremacula igni".
ergo ubi disposita venit mercede jocator
taurinaque chelin coepit deducere theca,
omnibus ex vicis populi currunt plateisque,
affixisque notant oculis et murmure leni
eminulis nimium digitis percurrere chordas,
quas de vervecum madidis aptaverat extis
nuncque ipsas tenuem, nunc raucum promere bombum.
si quis ab externo dimoto climate coeli
sol roseus vastos ubi rura per Afra vapores
evomit, aspiret terris qua frigida clausis
omnibus hibernas exercet zona pruinas
obcalletque tenax omuncto stiria naso, —
secum miretur coelum constare duabus
unum naturis, aestate geluque trementi —
ille fides aptans crebro diapente canoras,
straverit ut grandem pastoris funda Goliath,
ut simili argutus uxorem Suevulus arte
luserit, utque sagax nudaverit octo tenores
cantus Pythagoras et quam mera vox Philomelae
perstrepit. —

**) Sumber nannte man im spätern Mittelalter eine Art Trommel (tympanum) und bediente sich desselben zum Tanze und zu anderer Belustigung.

Dann — aber eil', denn es brennt mir das Herz vor der Lust zum Gesange,
Gleichwie die Lohe im Herd, wie des Reisers gebogene Heizung.
Doch wenn der Spielmann erscheint, nachdem um den Lohn er gedungen
Und seine Laute beginnt zu zieh'n aus der Hülle von Ochshaut,
Strömen die Leute herbei von den sämmtlichen Weilern und Plätzen,
Heften die Augen auf ihn, und lauschen mit sanftem Gemurmel
Wie er bestreicht mit den weit sich dehnenden Fingern die Saiten,
Die er sich selbst aus dem nassen Gedärme der Hämmel bereitet,
Und sie bald lieblich und sanft, bald rauschend zu schlagen sich anschickt;
Gleichwie Den, der aus fern' entlegener Gegend des Himmels,
Wo eine glühende Sonn' über Afrika's Fluren ergiefset
Schreckliche Hitze, gelangt in ein Land wo die frostige Gegend
Ringsum zum Eise erstarrt nur Reifen des Winters erzeuget, . . .
Mächtiges Staunen ergreift, dass der nämliche Himmel aus zwei'rlei
Zonen besteh', aus der heifsen sowohl als der fürchterlich kalten —
Also bedient er beim tönenden Spiel sich häufiger Quinten,
Gleichwie des Hirten Wurf den grofsen Goliath getroffen,
Und mit ähnlicher Kunst sein Weib ein listiges Schwäblein
Hintergieng;*) wie Pythagoras einst die acht Töne der Singkunst
Weislich erfand, und wie hold Philomelens Stimme erklinget." **)

Während den heftigen kirchlich-politischen Stürmen des XI. und XII. Jahrhunderts musste begreiflicherweise die Pflege jeglicher Kunst tief darniederliegen. Kaum hatten aber diese Stürme nur einigermafsen verbraust, so begann die Epoche des Minnegesangs, auf welchen die schon vorher zur Blüthe gelangten Gesänge der Troubadour's im nahen Frankreich einen bedeutenden Einfluss ausübten. Wie man dort die Lieder jener wandern-

*) Offenbar deutet hier AMARCIUS auf den oben bei No. 12 der Cambridger Lieder erwähnten Schwabenstreiche, nach welchem ein Constanzer Bürger den Schneebuben seines Weibes aus der Schneezone in ein heifses Land führt, woselbst er durch die Strahlen der Sonne schmilzt.

**) Aus „AMARTIUS" bei BÜDINGER. Wenn auch der Herr Herausgeber dieser und noch anderer Stellen aus AMARTIUS seine frühere Ansicht über das Vaterland dieses Dichters wieder geändert hat, indem er ihn jetzt für keinen Alemannen mehr hält, so bleibt der historische Werth obiger Stelle dennoch unverändert.

den Sänger mit sehr verschiedenen Instrumenten, als mit der Cythara, der Harfe, Viole, Fiedel (Geige), Leier etc. begleitete, so dienten auch verschiedene Instrumente zur Begleitung des deutschen Minnegesangs. Es liegt aufser Zweifel, dass einzelne Minnesänger des südlichen Deutschlands mit den Troubadour in mehrfachem Verkehr standen. So war es der Ritter Ulrich von Zezikon (im Thurgau), welcher den Troubadourgesang „Lanzelet vom See", den Hugo von Morville über die Heldenthaten Lanzelets gesungen, und sich seine lange Gefangenschaft für seinen Herrn Richard von Löwenherz durch Gesang erträglicher machte, in deutscher Sprache bearbeitete.

„Da fasste lieber Freunde Drang
Von Zazikoven Ulrich an,
Für Brudersinn und deutsches Herz
Zu stimmen fremden Harfenlaut
Nach uns'rer Väter Minnesang. *)

Allmälig gelangte der Minnegesang auf dem Gebiete des alten Herzogthum Schwabens zu immer herrlicherer Blüthe, und namentlich war es die Gegend zwischen dem Boden- und Zürichersee, wo einst in den grünenden Schatten dieses Hügellandes zahlreiche Sänger dessen liebliche Weisen anstimmten. Hier geschah es, dass adeliche Herren bald das Lob eines gottgeweihten tugendhaften Lebens, bald die Heldenthaten tapferer Ritter, oder auch die edeln Eigenschaften treuer Frauen in lieblichen Liedern besangen. Wie man diese Gesänge bei öffentlichen Festlichkeiten, sei es bei Turnieren, oder anderen ähnlichen Anlässen, zu denen die damalige Ritterschaft sich versammelte, von der Leier oder der Harfe begleitet vorzutragen pflegte, ebenso bediente man sich auch derselben, um die gleichförmige Lebensweise auf den Ritterburgen einigermafsen zu unterbrechen, und deren Bewohner zu höheren Gefühlen und edeln Thaten zu begeistern.

Die Sänger dieser Lieder dichteten auch insgemein den Text dazu und versahen ihn mit einer von ihnen selbst erfundenen Melodie, welche sich beiläufig in der Weise des gregorianischen Gesanges und in dessen alten Tonarten bewegte. Die Begleitung konnte bei der damaligen noch wenig verbreiteten Kenntniss der

*) Vergleiche „Puppikofer, Geschichte des Thurgau's.

Harmonie im Allgemeinen nur Unisono mit der Singstimme stattfinden, ungeachtet einzelne solcher Sänger, wie Heinrich von Laufenburg auch im mehrstimmigen Satze und überhaupt in der Theorie der damaligen Tonkunst bewandert waren. So verräth auch der Sänger Regenbogen musikalische Kenntnisse, wenn er zum Lob der Musik singt:

„Musica wort und wise versigelt hat,
Wer si beslossen, treit mit hoher eren rat,
mit richen dônen er in manigen tugenden stat.
Wer si wol kan, wie ſolti dem an ſelden misselingen.
Froelichen ſang kan muſic ouch gelêren wol,
Von manger kêl vil gar uf hoher eren zol
Behendéklich recht als man billich dônen sol.
Si leret hoher saiten klank
und ouch nach tugenden ringen.*)

Unter diesen Minnesängern haben sich eine bedeutende Anzahl in solchem Grade ausgezeichnet, dass man den Text ihrer anmuthigen Ergüsse, und wenigstens bei Einigen auch deren Melodieen der Aufbewahrung für die Nachwelt würdig hielt. So gelangten im XII. und XIII. Jahrhundert zu weit verbreitetem Ruhme: Heinrich von Veldeck, Walther von der Vogelweide, Reimar der Alte, Reimar von Zweter, Ulrich von Lichtenstein, Wolfram von Eschenbach, welcher auch am wohlbekannten Sängerkriege auf der Wartburg (1207) theilnahm; ferner Gottfried von Strafsburg, Graf Kraft von Toggenburg, Graf Johann von Habsburg-Laufenburg, Marschall Albrecht von Rapperswil, Heinrich von Sax, Rudolf oder Ulrich von Singenberg, Conrad von Würzburg, Johann Hadlaub von Zürich, Walther von Rheinau, Heinzelin von Constanz, Eberhard von Hohensax, der Mönch von Salzburg, Frauenlob von Mainz nebst vielen Andern.

Die Instrumente, derer sich Deutschlands Minnesänger bei der Production ihrer Lieder bedienten, waren die Laute, Leier, Fiedel (Geige), Pfeifen, Hörner und Sumber. Der Fiedel und des Fiedelbogens wird schon damals wiederholt erwähnt.**) Auch

*) Regenbogen in Manesse Minnesänger, Zürich 1758, S. 198.

**) Vergleiche „Ambros, Geschichte der Musik, Bd. II, S. 29 folg.

spricht der oben erwähnte Minnesänger Ulrich von Lichtenstein von einem Hornisten, welcher zu seinem Spiele einen Sumber rührt: „Darnach ein horlbläser sluot einen sumber meisterlich genuoc“. Dieses letztere Instrument scheint man damals auch zum Tanze angewendet zu haben. Wenigstens befanden sich auf einem ehemaligen, in nicht viel späterer Zeit entstandenen Todtentanz zu Basel vor einem Beinhause mit aufgehäuften Schädeln zwei Tode, beide blasend, von denen der Eine nebstdem noch mit einer Art Trommel, die man „Sumber“ nannte, versehen war.*)

Anders fanden früher jene noch aus dem Heidenthum stammenden, und von der Kirche wiederholt und strenge verbotenen Tänze statt, welche man auf den Friedhöfen zur Zeit der Christnacht oder der Kirchweihe manchenorts zu veranstalten pflegte. Die Instrumente wurden dabei entweder durch blofsen Gesang ersetzt, wie dieses nach der Sage einer Chronik in dem zum Bisthum Halberstadt gehörenden Dorfe „Corbelie“ geschah, wo in besagter heiliger Nacht ein Bauer Namens Otbert mit fünfzehn Männern und drei Weibern, von denen Eine Meerswind hiefs, in der Nähe der Kirche, in welcher die Festfeier schon begonnen hatte, ihre Tänze unter zügellosen Gesängen ausführten.**) Aehnliches erzählte Mönch Iring von St. Blasien um das Jahr 1150, welcher vor seinem Eintritt ins Kloster die halbe Welt durchwandert hatte und einst zu einer im Norden gelegenen Insel gelangt war, wo er mit eigenen Augen bei Anlass einer Kirchweihe solchen Unfug in der Nähe der Kirche zu beobachten Gelegenheit fand. Die tanzende Menge wurde ebenfalls nicht durch den Klang musikalischer Instrumente in der rhythmischen Tanz-

---

*) Vergleiche: „Basel im XIV. Jahrhundert.“

**) . . . In villa campestri nomine Corbelie halberstatensis dyocesis quidam rusticus nomine Otbertus duxit coream in sancta nocte Nativitatis domini in cimiterio infra matutinale officium cum XV. viris et tribus mulieribus, quarum una vocabatur Merswind, et rogati a presbytero, ut cessarent, iterumque admoniti, ut suis dissolutis cantibus divinum officium non impedirent, nec vellent acquiescere, ipse presbyter nomine Bubertus imprecatus est eis, et maledicam congessit . . . Illi XVIII . . coream duxerunt saltantes in eodem ipso loco et cantantes incessanter, quo usque archiepiscopus Coloniensis nomine herbertus misericordia motus, venit illuc et ipsos in nomine domini a tali vinculo coreae liberavit. (Chronica inedita cujusdam Fratris praedicatorum. Codex Einsidl. saec. XIII.)

bewegung geleitet, sondern ein Chorführer oder Tanzmeister war es, der in ihrer Mitte einhergieng, die Bewegung theils durch seine Fufstritte, theils durch seinen Gesang, in welchen auch die sich umdrehende Menge einstimmte, bezeichnete und dann noch, um den Takt gewissermafsen auch dem Auge zu veranschaulichen, einen Stab, den er in der Hand führte und an welchem er seine Handschuhe aufgehängt hatte, in die Höhe warf und mit seinen Händen wieder auffing.*)

Noch im XIII. und XIV. Jahrhundert scheint man die Tänze theilweise unter blofsem Gesang ausgeführt zu haben. Als nämlich den um diese Zeit in Deutschland entstandenen Bufsfahrten der Geifsler nach und nach verwerfliche Missbräuche sich beimischten, so dass die Kirche dieselben verbot, und das Volk sie mit Hohn und Spott überhäufte, gelangten auch einzelne der gebrauchten Liederweisen in solche Verachtung, dass sie das Volk zu erheiternden T a n z l i e d e r n verwendete.

Einen bedeutsamen Aufschwung erhielt wie der Volksgesang so auch die Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Die zu jener Zeit verfasste kleine Limburger-Chronik enthält eine lange Reihe von Liedertexten weltlichen und ernsteren Charakters, welche damals erfunden, in allen deutschen Gauen gesungen und auch mit B l a s i n s t r u m e n t e n v o r g e t r a g e n wurden. Insbesondere strebte man im Jahre

---

*) Der Unfug geschah, nach IRING's mährchenhafter Erzählung, gleichfalls während des Gottesdienstes, bei welchem sich viel Volk versammelt hatte. Der fungirende Geistliche ermahnte die Ausgelassenen von ihrem ärgerlichen Betragen abzustehen, doch umsonst. Vielmehr trug es sich zu, dass nach Lesung des Evangeliums, wo er das Volk mit einer frommen Ermahnung zu erbauen beabsichtigte: „s o n u s j u b i l a n t i u m r i s u s q u e jocantium juxta summarium in atrio ecclesiae interrumpens vocem ejus, propositum suum multum impediebat.“ Die Production fand nach des alten Mannes Sage also statt: „72 homines dinumerantur, qui . . . sunt ludentes, cibum potumque sumentes, non somnum capientes, et quod adhuc magis mirum est, tam laeti et alacres sunt, ac si eodem momento illuc concurrissent; cum se ipsis, quidquid volunt, loquuntur et jocantur, ad alios vero quoslibet advenientes nihil omnino loquuntur. Vestimenta eorum cum ipsis calceamentis integra et incorrupta perseverant. Inter hos (Iringus) matronem quandam notavit, quae lasciva choreis ludentium se cum 2 filiis totidemque filiabus suis miscuerat. C h o r a u l a in medio praeambulus ibat, p e d i b u s p l a u d e b a t, o r e j u b i l a b a t, v i r g a m, q u a m i n m a n u g e s t a b a t, a d q u a m e t i a m c h i r o t h e c a s s u a s s u s p e n d e r a t, i n a l t u m j a c i e b a t, e t m a n i b u s r e c i p i e b a t.“ (MONE, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins.)

1360 nach Verbesserung der Gesangmelodieen, und die neu komponierten Lieder waren vollkommener, als die früheren. Darum erwähnt die genannte Chronik: „Die Meister machten neue Lieder, das hiefset Widersang mit drei Gesetzen. Auch hatte sich also verwandlet mit dem Pfeiffenspiel, und hatten aufgestiegen in der Musica, dass sie nicht so gut war bishero, als nun angangen ist; denn wer vor fünf Jahren ein guter Pfeiffer war im Land, der dauchte ihn itzund nit ein Flihen.“ Besonders rühmt sie einen Barfüfsermönch, welcher im Jahre 1370 die „besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melodeyen“ komponierte, und fügt ausdrücklich bei: „was er sung, das sungen die Leut alle gern, und alle Meister pfiffen, und andere Spielleut fuhrten den Gesang und das Gedicht.“

Immer günstiger gestalteten sich die Zeiten für die musiktreibenden Dilettanten gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts, wo jede Reichsstadt, innerhalb deren Mauern schon früher die Minnesinger mit dem Adel, und deren Nachfolger die Meistersänger mit den Handwerktreibenden eine Zufluchtsstätte gesucht und gefunden hatten, auch ihre Pfeiffer und Geiger und öffentlichen Lautenspieler in ihrem Solde hielt. Sie hatten an gewissen Tagen und zu bestimmten Stunden an öffentlichen Plätzen zur Unterhaltung und Belustigung des Volkes ihre angelernten Weisen auf ihren Instrumenten vorzutragen. Solche musikalische Genüsse gewährten um diese Zeit derartige Tonkünstler den Bewohnern der Stadt Basel; nach Anordnung des Rathes mussten nämlich auf dem dortigen St. Petersplatze öfters drei von ihm angestellte Pfeifer (fistulatores) ihre Stücke aufspielen, während auf einer anderen Stelle Sänger ihre Lieder vortrugen. Wieder an einer anderen Stätte fand man Gelegenheit einen Geiger (figellator) oder auch den Lautenspieler Namens Obrecht zu hören.*)

*) Der Codex 462 der Stiftsbibliothek von St. Gallen, eine dem XV. Jahrhundert zugetheilte Papierhandschrift, welche 1510 sich im Besitze des Johannes Heer von Glarus und nachher des Aegidius Tschudi befand, enthält eine Sammlung von Gesängen mit Noten und vollständigem Text. Darin kömmt nun ein Lied vor, dessen Autor „Obrecht“ genannt ist, und das folgenden Text hat:

„wo ich den lend
lang als behend
mit grofser gir etc.“

Wahrscheinlich ist der Autor dieses Liedes Jacob Obrecht, ein Zeit-

Als Erkenntlichkeit für ihre Leistungen wurden sie vom Rathe wiederholt beschenkt, so gab er den Pfeifern 1375 zum guten Jahre zwei Gulden, und wieder 1386 ein Pfund und vier Schillinge. *)

Wie in den Reichsstädten, so war das Pfeiferwesen auch auf dem Lande zunftmäfsig geordnet. Die ganze Gegend vom Hauenstein ob Basel bis hinab zum Hagenauer Forste zwischen der Birs, dem Rhein und der Virst bildete für alle fahrenden Spielleute ein besonderes Gebiet, innerhalb welchem ein Vorsteher derselben, Pfeiferkönig genannt, über die Aufrechthaltung der Vereinsstatuten zu wachen hatte, die unter anderem forderten, dass kein Spielmann, er sei Pfeiffer, Trommelschläger, Geiger, Zinkenbläser oder welch Musikinstrument ein solcher immer handhaben möge, innerhalb dem genannten Gebiete weder in Städten, Flecken und Dörfern, noch sonst irgendwo zu öffentlichen Freischiefsen, Tänzen, oder anderen Lustbarkeiten geduldet werde, bevor dessen Aufnahme in die Verbrüderung der fahrenden Leute stattgefunden habe. Das Recht für diese Gegend, aus solchen Musikern einen Pfeiferkönig zu ernennen, stand seit unvordenklichen Zeiten den Freiherren von Rappoltzstein als ein rechtes Erblehen zu, und es geschah, dass SCHASSMANN, Herr zu Rappoltzstein im Jahr 1400, wo der damalige Pfeifferkönig HEINTZMANN GERWER krankheitshalber auf seine Würde resignierte, seinen eigenen „Pfeifer und fahrenden Mann" Namens HENSELIN mit diesem Amte bekleidete.

Nothwendig musste ein solch geordnetes Vereinswesen den praktischen Musikern jener Zeit in verschiedenen Beziehungen zu nicht geringem Segen gereichen, denn dadurch wurde ihre Stellung zur übrigen Gesellschaft zu einer ansehnlicheren erhoben, dem blofsen Vagabundenleben und manch gegenseitigen Reibun-

---

genosse OKENHEIM'S, welche beide in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts blühten. Von OBRECHT erschienen 1503, 1504, 1505 Motetten in Venedig und 1503—1516 fünf Messen. Ob aber dieser Contrapunctist und der erwähnte Lautenspieler OBRECHT identische Persönlichkeiten gewesen, dürfte vor der Hand noch bezweifelt werden. In der gleichen St. Gallischen Handschrift befindet sich auch ein Lied des schweizerischen Autors LUDWIG SENFL: „Was wil es doch des wunders noch." (Vide OTT 1534 No. 45 und 46, FORSTER 1539 No. 24 und 5 Th. 1556 No. 51.)

*) Vergleiche: „Basel im XIV. Jahrhundert."

gen und Feindseligkeiten gesteuert, und zur Veredlung des Spieles wie zur Verbesserung der Instrumente Bedeutendes beigetragen. Schon der Umstand, dass jeder Spielmann eine ordentliche Lehrzeit durchzumachen hatte, bevor er öffentlich zur Ausübung seiner Kunst auftreten durfte, musste fördernd auf ihre Leistungen wirken. Wollte nämlich ein solcher nur in Dörfern spielen, so hatte er vorerst sich wenigstens ein Jahr hindurch auf seinen Instrumenten auszubilden, zwei volle Jahre dagegen, wenn er sich auch in Städten wollte hören und bewundern lassen.*)

Was aber diesen Verbindungen einen unbestreitbar höheren Werth verlieh, war ihre moralische Seite. In der That müssen die fahrenden Musiker jener Zeit in um so günstigerem Lichte erscheinen, da sie die mannigfachen Gefahren der Seele erkannten, denen sie bei ihren steten Wanderungen durch die Welt, und insbesondere bei ihrer fast ununterbrochenen Theilnahme an den Lustbarkeiten und Freudenfesten dieser Erde sich ausgesetzt sahen, und aus diesem Grunde zu einem biederen Wandel, zu frommen Andachtsübungen und zu anderen Werken der Gottseligkeit unter Eidesform sich gegenseitig verpflichteten.

Diese edle Absicht trat dann auch unverkennbar bei der Gründung jenes Vereins hervor, welcher durch die fahrenden Leute für die Gegenden des oberen Zürichersees sieben Jahre später ins Leben trat. Es geschah am Sonntage nach St. Gregoriustag des Jahres 1407, an welchem sich die Spielleute der weiten Umgegend — Pfeifer und Geiger — zu Uznach, einer Stadt im Gebiete der Grafen von Toggenburg versammelten, und in der dortigen uralten Pfarrkirche für den zu Ehren des heiligen Kreuzes errichteten Altar eine eigene Verbrüderung stifteten. Jedes ihrer Mitglieder, damit es vom heiligen Kreuze beschützt und vor allem Bösen bewahrt werde, verpflichtete sich bei seinem Eintritt mit Namensunterschrift auf einem eigens hiefür bestimmten Pergament-Rodel und unter Eidesform, alljährlich am Ende seiner Fahrt 16 Pfenninge Zürcherwährung an eine Kerze zu steuern, die allzeit während dem Gottesdienste vor dem genannten Altar jener Kirche brennen sollte. Unter gleicher Verbindlichkeit war jedes Mitglied gehalten, jährlich an einem zu bestimmenden Tage persönlich zu Uznach zu erscheinen, dem heiligen Kreuz noch ein

*) Forkel, Geschichte der Musik.

besonderes Opfer zu entrichten, und an der Verhandlung der laufenden Geschäfte Theil zu nehmen. Sollte aber Einer von ihnen, aufser im Nothfall, bei schwerer Krankheit oder zur Kriegszeit, worüber jedoch der Verein zum voraus in Kenntniss gesetzt werden musste, aus blofsem Muthwillen nicht erscheinen, so hätte er sich dem strafrechtlichen Spruche der Anwesenden zu fügen. Jedes Mitglied hatte ferner als Abzeichen ein silbernes Kreuzlein von beiläufig einem Loth an Gewicht auf seiner Brust zu tragen, das nach dem Tode eines jeweiligen Besitzers der Bruderschaft zufallen sollte. Damit endlich der Verein immer mehr in Aufnahme komme, und jeder „biedere Knecht" zum Eintritt in denselben ermuntert werde, ward beschlossen, für jedes hinscheidende Mitglied eine eigene Jahrzeit zu begehen, und jeden Eintretenden als theilhaftig aller frommen Werke dieses Bundes zu erklären. Nicht nur wurden diese Beschlüsse urkundlich ausgefertigt, sondern auch vom damaligen Landesherren dieser Gegend, dem Grafen Friedrich VI. von Toggenburg bestätigt und feierlich besiegelt.*) Wie zahlreich aber die Musiker der weiten

---

*) Wir lassen hier die noch nie veröffentlichte, von Herrn Präsident Dr. Moritz Schubiger gütig mitgetheilte Urkunde aus dem Original selber vollständig folgen: „Allen den, die disen brieff ansechend, lesent, oder hörend lesen, denan sol ze wissent sin, das wir farenden lüt all, pfifer und gyger, die mit ir namen in dem Rodel verschriben stânt, den wir darzuo geordnet und gemachet hânt, ein bruoderschaft gemacht hant ze Uznach in der altenstatt dem heilgen crütz ze lob und ze eren, das das heilig crütz uns all behüet und beschirm an lib und an sel und hant ouch dem selben heilgen crütz ein kerzen geordnet und gemachet, die da brünnen sol vor dem selben heilgen crütz ze Utznach all messen, all Vespern und als dick man gotzdienst in der selben kilchen volbringt; und hant ouch wir vorgenanten farenden lüt uns selber des an bedinget und dar umb unser jecklicher sin trüw an geswornes eydes statt geben, dis bruoderschaft ze halten nach lut und sag diss briefs; und diss vorgenanten kerzen mit guoten trüwen ân alle geverd unser jeklicher järlichen ze ond siner wil mit sechzehen pfenningen zürichor müntz, wir hânt uns selber ouch an bedinget, das wir elli jar einest ze samen komen sond gen Utznach zuo dem heilgen crütz und dem sin opfer bringen und die vorgenanten kertzen pfenning und söllend och usrichten, was wir denn ze mal ze schaffen hant von der selbigen kertzen wegen und sol uns all noch unser keinen besunder daran nit sumen noch irren, Es si den herren not, siechtag oder ander redlich not, die unser eim denn erzellen kán die in billich hie vor schürmen sol und mag. Waer aber das deheiner under uns das nüt taette und sich befund, das er das von muotwillen gelassen hett, zuo dem soeltind wir denn richten als recht wär mit unser aller rât nach dis brieffs lut und sag. Wir vorgenanten farenden lüt hânt ouch all gemeinlich mit

Umgebung sich dieser frommen Verbrüderung vom heiligen Kreuze anschlossen, zeigt das gegenwärtig gleichfalls noch erhaltene, oben erwähnte Verzeichniss, und dass sie auch noch längere Zeit eines ökonomisch günstigen Bestandes sich erfreute, erweist sich aus anderen fast gleichzeitigen urkundlichen Belegen, in denen verschiedene Zinse „der Pfeifferbruderschaft" erwähnt werden.

Das edle Bestreben unserer musikalischen Wanderer, ihren guten Ruf durch Kundgebung eines sittlich-ernsten Charakters und durch anständige Aufführung zu fördern und zu wahren, erwarb ihnen in immer höherem Grade wie die Gunst des Volkes so auch diejenige der Hochgestellten. Es gehörte damals überhaupt zum guten Tone, und schien für reichere Herren, die bei festlichen Anlässen, sowohl geistlicher als weltlicher Natur im vollen Glanze ihrer Würde und ihres Amtes aufzutreten hatten, eine unerlässliche Forderung des Anstandes, unter ihrem Gefolge auch einen oder mehrere fahrende Musiker zu besolden. Diese damals allgemein herrschende Sitte gewährte unseren Tonkünstlern nach kurzer Zeitfrist die herrlichsten Tage und wohl auch den reichlichsten Gewinnst, denn bald sollten ganz aufserordentliche Festlichkeiten mit einer in diesen Gegenden noch nie gesehenen Prachtentfaltung beginnen. Im Jahre 1414 nahm nämlich das

---

unser aller rât uns selber des an gedinget, das unser jeklicher ein crütz sol hân von einem lôt silbers minder oder me on all geverd, also welcher under uns von todes wegen ab gatt, der sol das selb sin silbrin crütz geben dem heilgen crütz in unser bruoderschaft. Wir sond ôch aller der jartzit begân, die abgan von todes wegen und in unser bruoderschaft sint, dar umb das all biderb knecht dester gerner in unser bruoderschaft komint, wir sond och all die in unser bruderschaft enpfahen die des begerent und wirdig sint. Wir sint och des ûber ein komen alldie, die in unser bruoderschaft jetz sint, das wir uns mit unser aller namen hânt geschrieben an den vorgenanten Rodel, den wir darzuo geordnet und gemachet hant. Wir sond och all die mit iro namen scriben an den selben Rodel, die hernach jemer me in unser bruoderschaft koment. Man sol och wissen welcher sich lât schriben an den selben unser Rodel, der sol ôch ewanklich in unser bruoderschaft sin, mit dem gedingen als vorgeschriben stat und sol och teilhaftig sin aller deren guottatt, die in unser bruoderschaft jemer me beschehen. Und des ze urkund und ze merer sicherheit aller vorgeschribner dingen, so hant wir farenden lût da vorgenant ernstlich erbetten den Edlen und wolerbornen heren graff fridrichen von Toggenburg, das er sin insigel fûr ûns im und sinen erben unschedlich offenlich gehenket hat an disen brief, der geben ward am nechsten sontag nach sant gregorientag in dem jar do man zalt nach Cristi gebûrt vierzehen hundert jar und siben jar."

allgemeine Concilium von Konstanz seinen Anfang. Von allen Weltgegenden her strömten mit zahlreichem Gefolge die höchsten Würdenträger geistlichen und weltlichen Standes nach der altehrwürdigen Bischofsstadt. Schon bei ihren grofsartigen Einzügen, die gewöhnlich mit einem Pompe gefeiert wurden, der alle Zuschauer in Staunen und Bewunderung versetzte, durfte es auch im Reiche der Töne nicht schweigsam zugehen. Noch mehr musste während der Dauer des Conciliums selber für die Theilnehmer an demselben, insbesondere für diejenigen weltlichen Standes öfters das Bedürfniss aufsteigen, nach Stunden ungewohnter Anstrengungen den Geist durch musikalische Aufführungen zu erheitern. Mögen auch die damaligen Chroniken nicht melden, wie oft und welche derartige Productionen stattfanden, wie mancher edle Wettstreit um den Vorrang im technischen Vortrag die Männer vom Fache zusammenrief, und welche Tonstücke die damals beliebtesten waren, so lässt sichs doch nicht anders denken, als dass ein derartiges Zusammenströmen von Musikern aus so verschiedenen Ländern nur höchst vortheilhaft auf die Veredlung der Kunst selber wirken musste. In der That fehlte es von ihrer Seite am Eifer und an ihrer lebendigen Theilnahme an diesen grofsartigen Festen nicht, denn, wie die Berichte übereinstimmend melden, fanden sich mit den hohen Herren über fünfhundert fahrender Tonkünstler zu Konstanz ein, Pfeifer und Geiger, Sänger, Posaunenbläser und Trompeter — Musiker und Spielleute aller Arten und Gattungen.*)

Nach dem Schlusse des Conciliums, wo die hohen Würdenträger wieder in ihr Heimathland zurückkehrten, nahmen die guten Tage für die fahrenden Leute noch kein Ende. Während sie in früheren Zeiten sich meist damit begnügen mussten, um geringes Geld von der Kirchweihe eines Dorfes zu derjenigen eines andern zu wandern, die Jahrmärkte durch die Klänge ihrer Instrumente zu beleben, oder Brautleute aus dem gemeinen Volke auf ihrem Brautgange zur Kirche und zum Altare spielend zu begleiten, so gab es für sie noch immer der Anlässe mehr als genug, auch den heimkehrenden Grofsen bei ihren Durchzügen durch Städte und Flecken sich anzuschliefsen und den Eindruck

*) Spillüt, prasuner, trummeter, pfiffer, singer, giger, und allerhand spillüt der warend fünfhundert und darbi. (Klingenberger Kronik.)

ihrer glänzenden Fahrten durch die Macht ihrer Töne zu erhöhen. Dann bedienten sich auch ferner noch Kaiser und Könige, geistliche und weltliche Fürsten, Grafen und andere hohe Herren dieser Leute, sobald es galt, ihre Pracht vor dem Volke zu entfalten oder demselben ein Vergnügen zu verschaffen.

Wie in den basel'schen Gegenden und zu Utznach schon früher Genossenschaften der wandernden Musiker gestiftet wurden, so scheint um diese Zeit eine ähnliche Innung auf dem Gebiete der Eidgenossenschaft für solche gegründet worden zu sein. Die Seele des neuen Vereins und damals unstreitig die hervorragendste Persönlichkeit unter diesen Tonkünstlern war Ulman Meier von Bremgarten, welcher sich — wohl nicht ohne einiges Ehrgefühl — „Pfiffer mines gnädigen Herrn des Appts Burkart von Wissenburg zuo Einsiedeln“ nannte.*) Er stand auf dem gesammten Gebiete der Eidgenossenschaft bei seinen Berufsgenossen in so hohem Ansehen, dass sie ihn in feierlicher Versammlung durch einhelliges Mehr zu ihrem Könige erwählten. In dieser Eigenschaft erschien er 1430 am 29. März begleitet von seinem Feldmarschall vor dem Bürgermeister und dem hohen Rathe der Stadt Zürich, um daselbst vorschriftsgemäfs das Königreich der fahrenden Leute innerhalb dem ganzen Landgebiete dieser Stadt als Lehen zu empfangen. Es war nämlich das Lehensrecht der besagten Würde, das in früheren Zeiten den alten Grafen von Kyburg zugestanden hatte, sammt deren Ländereien schon längst an Zürich übergangen. Der Rath entsprach diesem königlichen Ansuchen um so bereitwilliger, da die Eidgenossen, deren Musiker diese Königswahl getroffen hatten, schon seit längerer Zeit mit Zürich verbündet waren. Nachdem nun Ulman, der neue Pfeifferkönig, in die Hand des Bürgermeisters Felix Maness die schuldige Treue angelobt hatte, so empfing er noch gleichen Tages den erwünschten Belehnungsbrief, in welchem er und sein Marschall der Schutzmacht aller Fürsten, Grafen, Freiherrn, Ritter und Edelknechte und ihrer guten Aufnahme bestens anempfohlen wurde.**) Wie lange Ulman noch seine Würde be-

---

*) Abt Burkard bekleidete die Abtwürde zu Einsiedeln von 1418 bis 1438. Wahrscheinlich sollte ihn Ulman in der Eigenschaft als „pfifer“ an's Concil begleiten.

**) Anzeiger für schweizerische Geschichte. II. pag. 28.

kleidete und überhaupt der Pfeifferkunst oblag, vermag nicht mehr bestimmt zu werden, nur soviel ist gewiss, dass er sich gleichfalls auf das Geigenspiel verstand, indem ihn das alte Anniversarienbuch von Bremgarten auch in der Eigenschaft als „Gyger" vorweist.

Gewiss hatte diese neue Organisation in der frohen Voraussicht stattgefunden, die goldenen Zeiten des Conciliums von Konstanz würden sich in Bälde wiederholen. So war es auch, denn schon im folgenden Jahre 1431 fand die Eröffnung desjenigen von Basel statt. Wie früher nach Konstanz, so strömten nun von allen Seiten geistliche und weltliche Herren hohen und höchsten Ranges nach ihrem neuen Bestimmungsorte, und selber die Nachbarstädte Solothurn, Konstanz und Zürich hatten vollauf zu thun, um die durchreisenden Fürsten und Herren festlich zu empfangen, sie zu beherbergen, und die Pfeifer und Trompeter ihres Gefolges entsprechend zu beschenken. So geschahs in jenen Zeiten zu Solothurn, wo die gastfreundliche Gewohnheit herrschte, die durchreisenden geistlichen und weltlichen Herren von Seite der Stadt und des uralten St. Ursenstiftes nicht blos festlich zu empfangen, sondern auch ihnen den Schenkwein zu reichen, die fahrenden Musiker ihres Gefolges mit Geld zu beschenken, und selbe sogar hie und da gastfrei zu bewirthen. Als im Jahre 1438 die Abgesandten von Bern durchzogen, so bot die Stadt den Pfeiffern derselben eine Gabe von zwei Gulden dar. Später traf daselbst ein vornehmer Ritter aus Spanien ein, dessen Pfeiffern gleichfalls ein Pfund Geld gereicht wurde, und als der Markgraf von Niederbaden mit Gefolge die Stadt besuchte, so bot sie dessen Pfeiffern nicht blos das Geschenk von zwei Gulden dar, sondern bezahlte überdies für ihre Zehrung drei Pfund und vier Schillinge. Im Jahr 1442 zog Deutschlands König, Friedrich III., mit königlicher Pracht und zahlreichem Gefolge in diese sonst stille Reichsstadt ein. Nicht nur wurde er mit sammt seinen Begleitern die zwei Tage seines dasigen Aufenthaltes hindurch gastfrei gehalten, sondern auch die Pfeiffer aus seinem Gefolge noch besonders mit dem Geschenke von zehn Schillingen bedacht. Dreimal während der Dauer des Conciliums beherbergte Solothurn innerhalb seiner Mauern Papst Felix V., nachdem es jedesmal den Eintretenden mit der seiner hohen Stellung geziemenden Ehrfurcht empfangen, und während es die schmet-

ternden Töne eines Trompeters, der sich im Gefolge eines den Papst begleitenden Patriarchen befand, mit einem Gulden belohnte, boten gewiss auch die eigenen Stadtmusiker sowohl auf den freien Plätzen als auf den Thürmen allem auf, um durch hochfeierliche Weisen die hohen Gäste zu erfreuen.*)

Aehnliche Besuche wie zu Solothurn fanden um die gleiche Zeit auch in Konstanz statt. Insbesondere war dieses der Fall im Jahre 1443, wo nach einander die Grafen Ulrich von Würtemberg, der schon erwähnte Markgraf von Niederbaden, Graf Ludwig von Würtemberg, Herzog Albrecht von München, und selbst auch der deutsche König Friedrich mit entsprechendem Gepränge ihren Einzug in diese Stadt hielten. Jeder dieser hohen Reisenden wurde, wie das nie fehlen durfte, unter klingendem Spiele von einer Anzahl unserer fahrenden Musiker begleitet, die auch jedesmal, wie die alten Rechnungen der Stadt jetzt noch vorweisen, auf Anordnung des Rathes mit zwei Gulden beschenkt wurden. Einzig die Spielleute des Reichsoberhauptes machten hievon eine Ausnahme, indem sie nur die Hälfte dieser Summe erhielten.**)

Während der Dauer des Conciliums herrschte zu Zürich, welche Reichsstadt gleichfalls von manchen hohen Gästen und deren wandernden Musikern besucht ward, unter den heimischen Spielleuten selber eine lobenswerthe Regsamkeit. Ermuntert durch das Beispiel ihrer Fachgenossen in den Gegenden um Basel und am obern Zürchersee gründeten auch sie unter einander eine fromme Bruderschaft, unterstellten sie dem besonderen Schutze der heiligen Jungfrau Maria, und liefsen dieselbe, wohl nicht ohne thätige Mithilfe und erwähnenswerthe Kosten ihrer Stadt, durch das Concilium von Basel bestätigen.

Auch in dieser letzteren Stadt gieng es damals nicht weniger musikalisch zu, als zu Konstanz bei der dortigen Conciliumsfeier. Aeneas Silvius Picolomini, der zu dieser Zeit lange in Basel ver-

---

*) Urkundio Felix Hemmerlin von Fiala.

**) „Gräf Ludwigs von Wirtemberg farenden lüten zwen guldin zu erung. hies ein rant. Item mins heren des margraven spillüten von Niedernbaden zwen guldin zu erung. Gräf Ulrichs von Wirtemberg varenden lüten 2 guldin zu erung. Unsers heren des Küngs varenden lütten 1 guldin zu erung. Herzog Albrechtz von München varenden lütten zwei guldin zu erung. (Mone, Zeitschrift für Oberrheinische Geschichte B. 13.)

weilte, und deren Merkwürdigkeiten niederschrieb, erwähnt ausdrücklich, wie die jungen Leute sich oft auf den öffentlichen Lustplätzen der Stadt zu gemeinsamen Spielen versammeln, wobei die übrige Menge singe, oder aber im Reigen tanze, welch letzteres wohl nicht ohne klingendes Spiel vor sich ging. Selbst die Frauen würden sich da an andern offenen Plätzen zusammenschaaren, um ihren Frohsinn durch Tänze und Gesänge zu offenbaren. Nebstdem unterhielt nach seinem Zeugniss die Stadt schon damals einen öffentlichen Lehrer, der die jungen Leute in und um Basel nicht blos in Dialektik und Grammatik, sondern auch in der Musik unterrichtete, wobei die Instrumentalmusik gewiss auch ihre Pflege fand. — Während der grofsartigen Festlichkeiten selber fanden die Musiker oft Gelegenheit zu Productionen. Insbesondere wird öfters der Trompeter gedacht, die ihre schmetternden Töne hören liefsen. So im Jahre 1434, als Kaiser Sigismund im Festornate auf einem eigens vor dem Münster errichteten kaiserlichen Throne die ungarischen Gesandten empfing, die ihm drei von den Türken eroberte Fahnen überreichten und sie „mit viel Trommeten und freuden praesentierten". Bei der Weihe und Krönung Papst Felix V. im Jahre 1440 bot man allem auf; erst um 12 Uhr endeten die Ceremonien, worauf die imposanteste Procession „mit vil Trometen zuo Pferd" stattfand.*)

Ueberhaupt mangelte es weder hier noch in anderen Nachbarstädten diesen Leuten an Eifer in Ausübung ihres Berufes, auch boten sich nach kurzen Unterbrechungen immer wieder Anlässe, sei es auf Reisen oder innerhalb der Mauern ihrer heimathlichen Residenz, um ihre Kunstfertigkeit hören zu lassen. So erging es jenen Pfeiffern der Stadt Solothurn, die so glücklich waren, deren Gesandtschaft, bestehend aus dem Schultheissen der Stadt und drei edeln Rittern, zur Kaiserkrönung nach Frankfurt, Aachen und Köln zu begleiten, und die weite Reise auf Kosten der Stadt auszuführen.**) Anderwärts schien bei diesen Leuten die Lust, sich zu produzieren, so grofs, dass die Obrigkeit für angemessen fand, hierin gewisse Schranken zu setzen. Solches geschah zu Konstanz 1443, wo der Rath den Thurmwächtern fünf Schillinge zu einem Eimer Wein aus dem Grunde schenkte, damit

*) Urstisen, Baslerchronik.

**) Urkundio Bd. I.

sie zur Weihnachtszeit nicht durch die Gassen ziehen, und vor den Häusern auf ihren Instrumenten „ums gute Jahr“ blasen würden. Noch bedenklichere Missbräuche hatten sich eingeschlichen bei Anstellung und Löhnung der Spielleute zu bürgerlichen Hochzeiten, insbesondere beim Brautgange in die Kirche, wobei man den Aufwand in solchem Grade übertrieb, dass sich der gleiche Rath 1444 zur Verordnung genöthigt sah, dass künftig kein Bräutigam bei seiner Hochzeit mehr als drei oder vier „fahrende man“ halten und begaben dürfe. Mit dieser Anzahl möge einer unangefochten zur Kirche ziehen, doch mit keiner gröfsern.*)

Im ferneren Laufe des XV. Jahrhunderts kam der gute Ruf und der sittliche Ernst, dessen sich die Spielleute beim Beginn desselben so rühmlich beflissen hatten, in sichtliche Abnahme. Mit dem Verschwinden ihres guten Wandels und religiösen Eifers sank auch ihr Ansehen bei Hohen und Niedern, so dass man sie allmälig als eine Menschengattung betrachtete, die man sich so bald als möglich vom Halse schaffen soll. So sah es im Jahre 1495 der Rath der Stadt Freiburg im Breisgau als einen allgemeinen Missbrauch an, dass man Pfeifern und Herolden etwas schenke, und sich dadurch Auslagen verursache, ohne dabei irgend welchen Dank zu ernten. Darum beschloss er auch festzuhalten an der alten in Freiburg beobachteten Sitte und solchen Leuten nichts zu verabreichen.**)

Nicht minder schlimm stand es in dieser Rücksicht bald nachher zu Zürich, wo es so weit gekommen war, dass sich die zur Ehre „unserer lieben Frau“ gegründete Bruderschaft der Spielleute gar aufzulösen drohte. In schwerer Besorgniss über den durch den Ungehorsam seiner Mitglieder in Abnahme gekommenen Verein, erschienen daher 1502 am Mittwoch nach unser lieben Frauentag im August dessen Vorstände vor dem züricher'schen Rathe, sich beklagend, dass Niemand mehr in die Bruder-

*) Mone, Zeitschrift: „Item es soll ouch der brutgang zu siner hochzit kainen varenden man nit begaben dan allain dry oder vier varend man, mit den mag er ze kilchen gan ungevarlich, und nit mit mer.“ (Rathsbuch von Konstanz 1444.)

**) Ein missbruch ist allenthalb, das man pfiffern und herolden gwonlich etwas schenkt, da durch gelt uss geben wirt on danck. ist aber ein bruch alhie von alter har, das man sölichen lüten nichts git. hat ein rat erkent, das mag dabi bliben und denen lüten nichts geben söll. (Mone, Zeitschrift für Oberrheinische Geschichte.)

schaft eintreten, oder die ihr sonst schuldigen Opfer entrichten wolle. Um diesem Uebel zu steuern, wurde der Rath um eine briefliche Verordnung gebeten, wonach jeder Spielmann sich bei einer vom Rathe zu bestimmenden Bufse in die Bruderschaft einzukaufen habe, dass allen, die der Bruderschaft ihre Schulden zu zahlen verweigern, bei nämlicher Bufse das fernere Aufspielen verboten sein solle und endlich alle Ober- und Untervögte oder Richter ihnen zur Eintreibung der verfallenen Schulden und Bufsen Hilfe zu leisten hätten. Dies Gesuch der Bruderschaftsvorsteher wurde vom Rathe nicht blos gutgeheifsen, sondern auch die Summe von ein Pfund und sechs Schillingen als Bufse bestimmt, und verordnet, dass dieselbe zu Händen der Bruderschaft eingezogen werden solle. *)

Wie sehr die Spielleute auch bei den Grofsen des Reiches ihre Gunst eingebüfst hatten, ergibt sich aus der kaiserlichen Verordnung, die Karl V. im Jahre 1530 zu Augsburg erliefs, nach welcher jeder Fürst und jede Obrigkeit ihren Pfeiffern, Trompetern und Spielleuten zu verbieten hatte, künftig andere Leute um irgendwelches Trinkgeld und Geschenke anzugehen; auch sei diese Verordnung den Verpflichtungen derselben beizufügen. Was aber zu solch allmäliger Missachtung dieser Musiker noch vieles beitrug, waren die in diese Zeit fallenden bedeutsamen Fortschritte in der Veredlung der eigentlichen Tonkunst durch Anwendung der Polyphonie. Dass man überdies schon damals in und aufser der Kirche die Gesänge nicht selten mit noch andern Instrumenten als der blofsen Orgel begleitete, ergibt sich aus dem, was Felix Hemmerlin, Chorherr und Stiftskantor am Grofsmünster zu Zürich in einem seiner Werke, das er um das Jahr 1450 niederschrieb, als geschichtliche Thatsache ausgesprochen hat, dass nämlich die Päpste und andere hohen Fürsten schon in der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts sich im Besitze von musikalischen Kapellen befunden hätten, welche sowohl durch Gesang, als auf der Orgel oder auf anderen Musikinstrumenten die lieblichsten Zusammenklänge sonorer Stimmen und Melodieen hervorbrachten. **) Das waren

*) Anzeiger für Geschichte.

**) Detestantur (hypocritae) dulcissimas sonorum vocum et modulationum consonantias, tam ore, quam organo, seu alio musicali instrumento, quae frequenter fiunt in summi pontificis, aut aliorum magnorum principum capellis. (Malleolus, de institutione novorum officiorum.)

sicherlich schon bedeutende Leistungen von eigentlicher Kunstmusik, die dann von Jahrzehend zu Jahrzehend einen höheren Grad von Vollkommenheit erreichten, so dass mit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts die Kapelle des Kaisers Maximilian schon einen sehr ausgebreiteten Ruf in Rücksicht ihrer kunstvollen Productionen erlangte, und aus diesem Grunde von gleichzeitigen Dichtern und Historikern aufs glänzendste verherrlicht wurde.

So trat allmälig an die Stelle der „fahrenden lüt" eine fahrende kaiserliche Kapelle, und schon im Jahre 1512 ward dieser die Ehre zu Theil, den nämlichen Kaiser auf den Reichstag nach Trier zu begleiten, woselbst sie vielfache Gelegenheit fand, ihre Kunstfertigkeit im mehrstimmigen Gesange und auf verschiedenen Instrumenten, unter denen namentlich Trommeten, Posaunen, Zinken und Orgeln erwähnt werden, sowohl bei kirchlichen als aufserkirchlichen Anlässen bewundern und durch reichliche Geschenke belohnen zu lassen. Diese Sitte fand noch im gleichen Jahrhundert selbst bei geistlichen Fürsten Eingang. So mussten die Musiker des Kardinals Andreas von Oestreich, Bischof von Konstanz, diesen Fürsten auf seinen vielfältigen kirchlichen Geschäftsreisen ins Tirol und ins Elsass begleiten, und nur aus diesem Grunde gab dessen konstanzischer Kapellmeister Lefebure seine Hymnensammlung im Drucke heraus, um bei diesen Wanderungen nicht eine Reihe anderer Folianten nachschleppen zu müssen. Auf solche Weise war die Glanzperiode der fahrenden Pfeifer und Geiger der alten Zeit längst vorübergegangen und während ihr volksthümliches Spiel in der gebildeten Welt durch kunstgerechte Tonwerke ersetzt wurde, sahen sie sich genöthigt, ihren dürftigen Lebensunterhalt einzig noch auf den Jahrmärkten und bei den Hochzeiten und Tanzbelustigungen des gemeinern Volkes sich zu verschaffen.

Namen-Register.

FL. 1-2-63

M Gesellschaft für Musikforschung,
2 Berlin
G39 Publikation
Bd.5

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FOR USE IN THE MUSIC BUILDING ONLY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 16 25 13 003 2